A CONCEÇÃO DO MUNDO DE PAUL CÉZANNE

UMA INTERPRETAÇÃO PSÍQUICA

JANE ROBERTS

TRADUÇÃO: AMADEU ANTÓNIO

A CONCEÇÃO DO MUNDO DE PAUL CÉZANNE

UMA INTERPRETAÇÃO PSÍQUICA

Jane Roberts 1997

Para o Rob

ÍNDICE

Introdução por SETH

PRIMEIRA PARTE: UM PRESENTE DE NATAL

Um Presente de Natal Multidimensional e um Pedido Concedido

A Inconvencionalidade da Consciência e Cézanne Volta a Atacar

«Ditado, Por Favor» — Autor, Médium ou Secretária? Cézanne Sobre as Suas Pinturas, Modelos e a «Vida em Segunda Mão»

Seth Sobre Cézanne, Visões do Mundo e a Psique. Excertos de *A Natureza da Psique: A Sua Expressão Humana*, de Seth

«Deus Foi Civilizado Quando Criou as Trovoadas?» — Cézanne Sobre a Natureza, as Convenções e a Vida Pessoal do Artista

Depois do Natal: Cézanne Sobre a Sobrevida, Paisagens, Edifícios e Retratos

Algum Material Sobre Arte e a Nossa Espécie Extraído de «A Biblioteca» e Uma Perspetiva Mais Ampla

Cézanne Sobre o Artista e as Suas Emoções. Respirar e Pintar. «Os Rastos do Artista São os Traçados da Mente na Tinta.» Rastos de Animais e as Origens do Desenho

SEGUNDA PARTE: ALGO QUE PODE APRECIAR O ANO INTEIRO. CÉZANNE SOBRE:

A Dinâmica da Criatividade. O Eu Criativo. A Cor, as Emoções e Como Acelerar a Inspiração

A Arte Como Função Natural e Como Linguagem. As Origens da Pintura. Magia e Pinceladas Como Assinaturas da Natureza

A Natureza das Imagens e dos Objetos. Experiências Com Dois Tipos de Visão. O Artista, as Paixões e a Sexualidade

A Crítica de Arte. A Força Motriz das Imagens. Os «Significados» da Pintura e Experiências Com Imagens

A Composição da Pintura. A Natureza da Luz. Artistas, Modelos e o Mundo da Pintura

Os Conteúdos Visuais do Mundo. Objetos, Cor, Forma e «Violências Graduais»

A Visão do Artista. O Corpo Como Objeto. Luz e Reflexo
O Mundo Visual Silencioso. Superfícies Como Transparências em Camadas. A Inocência e a Violência do Olho
TERCEIRA PARTE: DE ONDE VEIO REALMENTE TUDO ISTO?
A História Por Trás da Introdução de Seth. Visões do Mundo em Geral. «O Dom» e Mais Elementos de «A Biblioteca»

Introdução por SETH

(Esta Introdução foi ditada juntamente com outro material por Seth nas sessões 780, 781, 784 e 790, a 22 e 28 de junho, 19 de julho de 1976 e 3 de janeiro de 1977.)

Qualquer pessoa lhe dirá que Cézanne está morto, que as suas pinturas foram executadas sobre tela e que, assim, a sua arte escapou à dissolução da sua carne. Quase qualquer pessoa lhe dirá que os pensamentos de Paul Cézanne morreram com o seu corpo, que a sua mente brilhante dependia da mecânica do seu cérebro e que, com o desmoronamento do cérebro, os pensamentos e sonhos de Paul Cézanne se desintegraram. Quase qualquer pessoa lhe dirá que nada resta de Paul Cézanne exceto essas pinturas, projetadas pelo grande génio criativo de um homem que outrora viveu.

Um artista pinta-se a si próprio nas suas pinturas, contudo ele é a fonte de onde essas pinturas emergem, tal como o próprio Paul Cézanne, o homem vivo, foi uma criação formada por um artista interior, digamos, multidimensional. O artista nunca pode expressar a totalidade de si mesmo numa pintura, e uma entidade psicológica nunca pode expressar a sua plena realidade numa só vida.

Quase qualquer pessoa lhe dirá que pode ver as ideias de Paul Cézanne sobre o mundo ao contemplar as pinturas que ainda são realidades no universo físico, embora o próprio Paul Cézanne já o não seja.

Os pensamentos de cada pessoa, contudo, estão impressos num meio muito mais permanente do que a tela — indestrutível, um meio que não envelhece nem empena, mais fiável do que o linho mais fino. Nessa galeria maior de realização psíquica, a cada pessoa é concedido

um lugar para exibir a sua «imagem do mundo». Não há taxas de inscrição nem juízes. Simbolicamente, contudo, nessa galeria infinita existe uma visão única e individual do mundo vista através dos olhos de cada pessoa que alguma vez teve a graça de percorrer os caminhos da experiência física.

Cada quadro está em exibição e disponível para qualquer pessoa que compreenda como entrar nesta galeria interior da mente. Se houvesse uma placa no exterior, ler-se-ia: «A Galeria da Mente do Mundo». Contém as opiniões privadas do mundo tal como ele foi, é ou será encontrado por cada um dos seres humanos que experienciam a sua realidade.

Aqui há galerias interiores sobre galerias — soldado, padre, costureira, mordomo, poeta, prostituta, reis, rainhas — a todos estes é dado o mesmo espaço, e cada visão individual do mundo é apresentada como o relato vivo e real do encontro de uma pessoa com a realidade física.

Cada pensamento na mente de um homem ou de uma mulher é como uma pincelada viva, dada numa tela multidimensional.

Em termos habituais, uma vida consiste em acontecimentos conscientes que assentam sobre incontáveis pensamentos e atividades inconscientes. Se fosse possível a um artista talentoso pintar um retrato da vida de qualquer indivíduo, então, em termos habituais, este consistiria numa pintura gigantesca a retratar todos os acontecimentos físicos nos quais essa pessoa esteve envolvida. Haveria cenas de aniversários, casamentos, tardes de sábado, manhãs de terça-feira, inumeráveis naturezas-mortas com mesas de pequeno-almoço há muito esquecidas. O sujeito seria mostrado rodeado por amigos na juventude e na velhice, e por numerosos rostos anónimos de pessoas percecionadas mas desconhecidas.

Se este empreendimento bastante bizarro e certamente considerável fosse levado a cabo, contudo, o retrato da vida dificilmente estaria completo, pois o artista — por mais talentoso que fosse em termos habituais — não seria capaz de ver os pensamentos do sujeito. Nem estaria familiarizado com a forma exata dos sonhos,

aspirações, planos e realizações não executadas com os quais o sujeito também se teria envolvido intimamente.

Quanto a isso, o sujeito poderia ter esquecido muitos sonhos ou planos que outrora foram importantes e, certamente, não conseguiria acompanhar a atividade inconsciente que ocorre na mente a todo o momento.

Na nossa «Galeria» de visões do mundo, contudo, temos a imagem completa, por assim dizer. Seguindo a nossa analogia, comparando cada pensamento a uma pincelada viva, cada pessoa está no processo de formar uma criação vibrante, dando forma e estrutura à impressão única do mundo tal como o experiencia. Cada pensamento, ou cada pincelada, contudo, também é dotado de criatividade. Interage com todos os outros elementos desta estrutura multidimensional.

A pintura em si é indestrutível. Não é estática, porém, como o é uma pintura ordinária. Ora, obviamente, em termos objetivos, não há lugar algum, no espaço ou fora dele, no qual uma tal galeria de arte viva e não oficial possa ser encontrada. De formas muito importantes, contudo, a nossa analogia é verdadeira, pois cada pessoa cria uma imagem multidimensional do mundo indelével, individual e magistral, vista de um ponto de vista e de nenhum outro.

Além disso, os pensamentos são voláteis, indestrutíveis. Eles interagem com outros pensamentos, formam padrões. De certo modo, são como espécies eletromagnéticas, apenas vivas noutras faixas de atividade. À medida que cada pessoa vive a sua própria vida, consciente, digamos, apenas do primeiro plano da pintura, cada pensamento e sentimento é projetado para fora e sobre esta grande tela multidimensional da psique. Esta pintura ou visão do mundo, repita-se, está ela própria viva, embora os seus termos de realidade sejam diferentes dos vossos.

Cada visão do mundo é tão extensa que ninguém a pode ver na sua totalidade num relance, e ninguém a pode percecionar sem ser alterado também. Neste caso, a pintura sabe que está a ser contemplada e reage, como as pinturas físicas em vossos termos geralmente não fazem. Voltando à nossa analogia, esta galeria está aberta todo o tempo. Poderia, concetualmente, passear por ela,

rodeado de obras-primas mas sem ver nada. Estas pinturas, portanto, ou visões do mundo, só surgem «à visibilidade» sob certas condições. São percecionantes, estas «pinturas», atentas. Reconhecem nos nossos transeuntes aqueles que têm mente ou intenção semelhantes. Estão conscientes de sonhos ou pensamentos que complementam a sua própria existência.

Mais uma vez, qualquer pessoa lhe dirá que Paul Cézanne está morto, e que os seus pensamentos sobre a sua arte e sobre o mundo desapareceram com ele, exceto aqueles que executou fisicamente. A visão do mundo de Paul Cézanne, composta pelos seus pensamentos e sentimentos, ainda existe, contudo. Ele viu o mundo através da sua arte. De uma certa forma, essa visão do mundo foi impressa na mente de Jane Roberts. Isto não envolve uma receção passiva, mas sim uma interação viva a níveis extremamente difíceis de descrever.

Certos elementos da visão do mundo de Cézanne foram atraídos para a «tela» da mente de Roberts devido a elementos que lá encontrou. Da mesma forma, certos propósitos, capacidades e intenções da mente de Roberts procuraram tipos particulares de informação da visão do mundo de Cézanne e ignoraram outros dados. A visão do mundo de Cézanne, portanto, poderia ser legitimamente montada de milhões de formas, de acordo com os diferentes tipos de classificações e organizações procuradas ou solicitadas.

Vocês vivem rodeados por um ambiente físico. O passado parece nele embutido, de tal modo que leem a história do vosso planeta através das eras das suas camadas rochosas, digamos. No entanto, também vivem num ambiente psicológico interior que não percecionam tão facilmente.

Falando agora em termos de tempo, a história psicológica do vosso planeta também pode ser «lida», mas através de técnicas que são mentais ou psíquicas, e não físicas. Os pensamentos são muito mais vitais e ativos do que, digamos, os fósseis, pois enquanto os fósseis mudam com o tempo, os pensamentos não. O quadro físico, nos termos em que estamos a falar para vossa conveniência, existe por mérito das muitas camadas de atividade física «passada» por baixo. Quando tentam examinar fósseis que possam estar incrustados na

rocha, contudo, só os podem examinar no vosso próprio tempo físico — daí que organismos outrora vivos se tenham transformado nos fósseis mortos da vossa perceção.

O ambiente psíquico ou psicológico do planeta não está dissimulado em camadas dessa mesma forma. O tempo não o afeta. Os pensamentos não se transformam em fósseis psicológicos, pois, «descobertos» a partir do que parece ser o passado, estão tão vivos como sempre.

Conservam igualmente a sua capacidade de resposta. Os pensamentos, portanto, em vossos termos, são propriedades eletromagnéticas. Embora pensem pensamentos, não são proprietários deles. Não ficam como animais domesticados dentro da gaiola do vosso crânio, por exemplo. São automaticamente libertados e têm a sua própria vitalidade. Isto forma o ambiente psicológico planetário, que está aberto a todos e fornece um banco de nutrimento psíquico do qual cada um pode retirar, tal como cada um de vós beneficia do ambiente físico.

Aprenderam a minerar a terra. Aprenderam a cultivá-la, unindo o vosso conhecimento consciente ao desenho da natureza, mas não aprenderam a colher pensamentos, nem sequer começaram a compreender a natureza do ambiente psicológico no qual também têm o vosso ser.

Em certos termos, é verdade dizer que o universo não só prospera com a informação, mas é composto por entidades que se informam a si mesmas de qualquer natureza. O vosso equipamento sensorial e os vossos métodos de o utilizar são responsáveis pelos tipos e quantidade de informação que percecionam. Não podem possivelmente reter toda a informação que flui pelo universo. Por um lado, há formas infinitas de organizar essa informação, e cada forma constrói em redor de si uma realidade universal própria. Estão equipados, contudo, para receber e compreender muito mais informação do que aquela que recebem.

A mulher através da qual falo está a aprender a colher pensamentos numa espécie de agricultura da mente. Para fazer isto, é preciso aprender a mudar, em certa medida e apenas

momentaneamente, a postura organizacional que é a vossa característica individual. Até este ponto, estendem o alcance, procurando e atraindo outra informação para além daquela que normalmente, por vós próprios, percecionariam.

Geralmente organizam as vossas perceções de uma forma que se pode dizer altamente limitada, buscando na experiência apenas a informação com a qual estão primariamente preocupados. Os vossos pensamentos atraem outros semelhantes a si próprios, e passam gradualmente a ter uma imagem da realidade que reflete os vossos próprios interesses e propósitos com bastante fidelidade. À medida que se tornam mais interessados nos outros, talvez alarguem a vossa experiência e tenham uma imagem mais abrangente da realidade. Poderiam viajar, por exemplo, mas alargam o vosso âmbito pessoal.

Alargar o vosso âmbito psicológico, contudo, é algo diferente, e isto envolve uma espécie de viagem psíquica ou psicológica, de modo que se possam mover da vossa própria imagem da realidade, pelo menos em certo grau, e visitar uma imagem psicológica do mundo que não é a vossa.

A *Visão do Mundo de Paul Cézanne* é o resultado de uma tal mobilidade psíquica e psicológica. Os pensamentos de Cézanne estão tão vivos como sempre, em vossos termos; a sua imagem psicológica do mundo tão brilhante e vívida como sempre. Existe tão certamente no ambiente psicológico como as suas pinturas na realidade física.

Se quisessem ver uma pintura ou esboço original de Cézanne, poderiam ter de viajar para outro estado ou país para ver um. Aceitariam isso como bastante natural. Olhariam para essas pinturas com os vossos próprios olhos, quer tivessem boa ou má visão, e interpretá-las-iam com a vossa própria mente. A pessoa ao vosso lado, a ver a mesma pintura, poderia ter, com toda a legitimidade, opiniões diferentes das vossas sobre ela, muito embora estivesse envolvida a mesma imagem.

No caso deste manuscrito, *A Visão do Mundo de Paul Cézanne*, a mente de Roberts renunciou momentânea e propositadamente à sua própria visão característica da realidade e viajou psicologicamente para o domínio de Paul Cézanne.

Não há barreira temporal a tais níveis. Em vossos termos, é como se a mente de Roberts simplesmente tivesse mudado para uma autoestrada elevada que normalmente não é visível a partir de uma mais baixa. Um tal empreendimento pode, em certos termos, ser chamado de arqueologia psicológica, mas apenas se compreenderem que presente, passado e futuro existem ao mesmo tempo nestas outras áreas de atividade psíquica e psicológica.

Ora, não é possível despojar-se completamente da sua própria visão do mundo, e fazê-lo não serviria qualquer propósito. Quando um arqueólogo apanha um fóssil na mão, ele não se mexe. Quando Roberts usa a sua mente como uma rede, há, contudo, uma interação — pois os pensamentos de Cézanne, ainda ativos, «mexem-se» e caem no topo da nossa rede figurativa, escorregando e deslizando, alguns caindo para se misturarem com os próprios pensamentos de Roberts, que foram momentaneamente adormecidos no fundo da rede.

Quero simplesmente enfatizar o facto de que os pensamentos são vivos, não passivos. Não são recolhidos como pedras. São mais como borboletas. Roberts deixou momentaneamente, então, a estrutura da sua própria realidade psicológica, e usou Cézanne, em vez de Roberts, como o ímpeto organizador, de modo que os conteúdos da mente foram rearranjados e a imagem do mundo de Cézanne foi transposta sobre a da própria Roberts. Mais uma vez, os pensamentos são eletromagnéticos. A visão da realidade de Roberts e a visão de Cézanne fundiram-se até certo ponto através das propriedades de atração dos pensamentos. A visão de Cézanne foi momentaneamente impressa, ou estampada, ou manchada, ou projetada sobre a mente de Roberts, mas numa interação ativa, de tal modo que, por exemplo, a visão do mundo de Cézanne também foi alterada.

A visão do mundo de Paul Cézanne foi alterada apenas, contudo, da mesma forma que se poderia dizer que uma pintura é alterada pela interpretação de quem a observa. Neste caso, a mente de Roberts não estava a confiar na visualização física, mas num alcance maior do sentido interior, sobre o qual se permitiu que a visão do mundo de Cézanne atuasse.

Em momento algum da sua vida Paul Cézanne tomou consciência da sua própria visão do mundo, vendo-a de forma clara e concisa, pois ela não existia na sua totalidade de formas que ele pudesse compreender conscientemente. Era composta pelos seus pensamentos e emoções, mas também existia em virtude das atitudes e conceções gerais mais amplas sobre as quais assentava a sua vida consciente.

Não é que a mente consciente esteja desprovida de conhecimento de tal atividade inconsciente por alguma cegueira nativa. É simplesmente que qualquer indivíduo usa a consciência precisa para «pintar» acontecimentos no primeiro plano da realidade, concentrando-se no pormenor, enquanto o fundo é dado como garantido.

A realidade de Paul Cézanne continua. De uma certa forma, pode dizer-se que ele ultrapassou a tela da sua própria experiência terrena. Porções da sua visão do mundo existem nas suas pinturas, fisicamente manifestadas, expressas nos termos da arte à qual dedicou a sua vida. O viver de uma vida é, contudo, em si mesmo, uma forma de arte de proporções muito maiores. Este manuscrito deverá engrandecer essa existência multidimensional, mas unicamente terrena, a arte de viver na Terra, na qual cada um dos leitores deste livro está envolvido.

PRIMEIRA PARTE:

UM PRESENTE DE NATAL

1. Um Presente de Natal Multidimensional e um Pedido Concedido

«O que gostarias de receber no Natal?», perguntei ao meu marido, Rob.

«Um livro sobre Paul Cézanne, o artista», disse o Rob. Estávamos sentados à nossa mesa redonda de madeira em frente à janela. Olhei fixamente para as montanhas: devia saber; para aniversários, comemorações ou quaisquer feriados, o Rob queria sempre livros de arte ou material de pintura. Um momento doméstico. Sorri e disse: «Está bem», e nada me disse que este livro devia ter nascido naquele momento, enquanto eu fumava um cigarro

indolentemente e pensava que era melhor ir à loja de arte em breve, porque faltavam apenas vinte dias para o Natal.

«Quero dizer, um bom livro», disse o Rob, com severidade fingida.

«Ah? Bem, isso torna as coisas mais difíceis», respondi, porque embora o Rob seja artista, eu não sabia o suficiente sobre arte ou sobre Cézanne para saber o que o Rob queria dizer com «um bom livro». Não seria ótimo, pensei, conseguir um livro sobre o falecido Cézanne vindo diretamente da fonte, por assim dizer? Vi um na minha mente, uma produção gigante para mesa de centro, a erguer-se fresquinha da mente de Cézanne; a aparecer simplesmente ao lado da árvore de Natal, e eu a dizer triunfante: «É suficientemente bom?» E o Rob, tomado de surpresa, a rir à gargalhada. E eu diria apenas: «Ah, Feliz Natal», com nonchalance; ou, melhor, com preocupação simulada: «Era isso que querias, não era? Um livro de Cézanne?»

A fantasia mental desapareceu instantaneamente. Esqueci-a por completo; pelo menos pensei que sim. Por um lado, embora acredite na vida após a morte, não suponho de todo que existamos no pós-morte tal como existimos agora, apenas com uma mudança de forma. Mudamos tão constantemente na vida que por vezes é difícil acompanharmo-nos a nós mesmos — pensamentos que outrora pareciam característicos em certos momentos das nossas vidas parecem-nos tão estranhos, mais tarde, que bem poderiam ter sido de outra pessoa qualquer. Por isso, eu não acreditava necessariamente que existisse um Paul Cézanne, a pessoa histórica tal como foi em vida, apenas transferido para um outro lugar não físico; equipado com, digamos, um ateliê fabuloso no céu — ou em qualquer outro lugar.

No entanto, tive certamente contacto com identidades que não parecem estar confinadas ao nosso tipo de realidade e não podem ser localizadas no tempo e no espaço, como nós somos. Descobri que a própria consciência é um elemento muito mais criativo do que alguma vez supusemos; e parece frequentemente fazer voltas sobre si mesma, saltando para dentro e para fora de si de formas insondáveis. E tenho de admitir que tenho um molde de mente, ou psique, pouco

convencional; e acesso a fontes de criatividade e conhecimento que são relativamente invulgares.

Além disso, o Rob e eu incluímos rotineiramente na nossa vida doméstica algumas atividades que parecem certamente estranhas aos outros. Uma ou duas vezes por semana sentamo-nos — o Rob no sofá, eu numa cadeira, com a mesa de centro entre nós repleta de cadernos, os meus cigarros e um copo de cerveja — enquanto eu «me transformo em Seth». Chamo-lhe a minha «personalidade de transe», embora me tenha ocorrido que ele poderia possivelmente referir-se a mim da mesma maneira. Em todo o caso, enquanto estou em transe, Seth dita os seus próprios livros ao Rob — numa prosa impecável, fazendo rolar as suas vogais com óbvio deleite e produzindo tal quantidade de material que mal conseguimos acompanhar.

Foi quando Seth estava a ditar o seu terceiro livro, *A Realidade «Desconhecida»*, que me preocupei pessoalmente com a ideia de falar em nome dos mortos famosos. Enquanto estava sentada à espera que a nossa sessão habitual começasse, ocorreu um acontecimento que nos surpreendeu, de forma bastante desconfortável: de repente, vi um livro pequeno na minha mente. Estava suspenso no espaço; aberto no meio. O que me perturbou foi o facto de eu «saber» que o livro tinha sido escrito por William James, o falecido psicólogo.

O Rob e eu ficámos ambos desconcertados. Enquanto outros médiuns reclamavam frequentemente estar em contacto com figuras falecidas famosas, eu tinha-me afastado de tais áreas, porque elas levantavam tantas questões na minha própria mente e eu simplesmente não estava preparada para lidar com elas. O texto no livro era incrivelmente claro, por isso, depois de dizer ao Rob o que estava a acontecer, comecei a ler em voz alta, com a minha própria voz, enquanto o Rob tomava notas. O material em si era excelente e está incluído na íntegra em *Política Psíquica*, o livro que eu estava a escrever na altura, juntamente com outro material que se seguiu imediatamente a seguir.

Este vinha supostamente de Carl Jung que, tal como Cézanne, estava morto e incapaz de se defender. De sobrolho levantado, o Rob continuou a tomar notas. Eu não vi um livro com o material de Jung.

As palavras simplesmente vieram, acompanhadas de uma exuberância emocional e impaciência que, por alguma razão, achei irritantes. O encaixe emocional não era o correto; eu sentia-me impaciente psicologicamente.

Mas, seja como for, ali estávamos os dois, nada dispostos a acreditar que eu estivesse em contacto direto com James ou Jung — contudo, confrontados com esta experiência estranha que pairava sobre todos os outros acontecimentos (esquecidos) do dia. Senti Seth por perto todo o tempo, mas ele nunca «passou para cá». Na nossa sessão seguinte, porém, o Rob perguntou a Seth o que se estava a passar. Seth não só explicou, como usou o episódio para iniciar a sua interpretação sobre visões do mundo que aparece no seu próprio livro, *A Realidade «Desconhecida»*. O conceito alarga consideravelmente a estrutura teórica na qual as comunicações de personalidades desencarnadas podem ser consideradas.

Dito de forma simples, e como ele menciona de certo modo na sua própria introdução a este volume, Seth defende que cada um de nós forma uma visão do mundo psíquica, composta pelas nossas próprias ideias, sentimentos e crenças, à medida que encontramos o nosso canto privado da realidade. Esta visão existe numa base pessoal, mas também é usada como um banco do qual toda a espécie pode retirar informação. Mais à frente neste livro, incluo alguns excertos de Seth sobre visões do mundo em geral, e especificamente sobre a visão do mundo de Paul Cézanne. Aqui quero apenas mencionar que eu estava familiarizada com as visões do mundo quando o material de Cézanne começou.

E eu sabia como a nossa realidade pessoal se pode expandir quando lho permitimos, porque continuava a encontrar novos exemplos da realidade «desconhecida», mesmo enquanto Seth continuava a ditar o seu próprio livro com esse nome. Parecia estar a ter experiências ao meu nível que enfatizavam os aspetos da consciência que Seth estava a discutir ao seu nível. Por exemplo, através de acontecimentos descritos em *Política Psíquica*, dei por mim com uma «biblioteca psíquica» — uma sala de biblioteca com livros, mesa e cadeira que se transpunha por vezes sobre a parede da sala de estar; uma biblioteca de livros que eram modelos para livros físicos;

livros que deviam ser transcritos neste nível de consciência e moldados em novas versões criativas de si mesmos.

Portanto, resumidamente, quando vi o material de James na minha mente, pensei: «Devo estar na biblioteca, só que estou a ler do livro errado.» Porções inteiras de *Política Psíquica* vieram da biblioteca como cópia completa, só que eu geralmente via o meu duplo a ler do livro e as palavras que ela lia eram depois transferidas para a minha mente. Eu sabia que podia obter o texto inteiro do livro de James se quisesse; mas sentia-me desconfortável, independentemente do que Seth dissesse, relativamente a toda a ideia de «comunicar» com os mortos famosos. Por isso, não prossegui com o assunto.

Ainda assim, todas essas experiências pareciam ser a prova viva das ideias de Seth em *A Realidade «Desconhecida»*. Enquanto ele o ditava, eu escrevi *Política Psíquica*, descrevendo muitos daqueles acontecimentos que pareciam «transbordar» do livro dele para a minha vida; e *A Visão do Mundo de Paul Cézanne* surgiu antes de *Política* estar sequer terminado. A riqueza criativa significava, entre outras coisas, que eu nunca tinha dactilografado tanto na minha vida.

Quando Seth deu pela primeira vez o material sobre visões do mundo, no entanto, o Rob e eu estávamos também envolvidos na mudança para uma casa nova. Toda a ideia das visões do mundo passou para segundo plano na minha mente. Outras questões estavam conectadas, também, no sentido em que os segmentos de James e Jung não tinham assentado bem comigo. Fiquei impressionada com a prosa imponente e a integridade emocional de James; mas o momento simplesmente não parecia o certo. Lembro-me da Carapucinha Vermelha [N.T.: tradução adaptada para Goldilocks] e os Três Ursos — James parecia demasiado melancólico; Jung demasiado desgastante nos seus acessos de exuberância — mas quando o material de Cézanne veio, mais de um ano depois, o encaixe deve ter sido perfeito! Mesmo embora, como verão, eu não concordasse com todas as ideias que dei por mim a registar.

Mas em todo o caso, enquanto o Rob e eu brincávamos à mesa, eu já estava familiarizada com as visões do mundo de Seth, e tinha

alguma experiência limitada em sintonizar-me com elas. No entanto, tudo isso estava no fundo da minha mente. Exceto a fantasia muito fugaz da qual só me lembrei mais tarde, nada naquele momento parecia minimamente significativo, e o Rob e eu fomos fazer as nossas tarefas diárias.

Ainda assim, eu ansiava por arranjar ao Rob um livro realmente bom, um livro extraordinário sobre Cézanne, se era isso que ele queria. Sou uma pessoa de grande lealdade. O Rob e eu faríamos 22 anos de casados no dia 27 de dezembro seguinte. Por vezes, nos meus momentos mais emocionais, sinto como se movesse céus e terra para o fazer feliz — sabendo, ao mesmo tempo, que ninguém pode fazer outra pessoa feliz; e ninguém pode justamente esperar isso de outra pessoa. Certamente que o Rob não espera. De qualquer modo, ele é mais feliz do que infeliz, e quem quereria ser convencionalmente feliz todo o tempo? Acharia isso aborrecido. Mas, seja como for, por vezes sinto-me assim. Por isso, uma parte de mim deve ter decidido que, se o Rob queria um livro sobre Cézanne, ia ter a coisa real, ou a aproximação mais próxima que eu conseguisse obter. E essa parte de mim deve ter recorrido instantaneamente ao meu conhecimento das visões do mundo de Seth.

Tenho a certeza de que este foi o ímpeto emocional que despertou os meus potenciais criativos e psíquicos e os direcionou desta maneira particular; embora tudo isso deva ter ocorrido enquanto eu dactilografava *Política Psíquica* até tarde, via televisão e, finalmente, me ia deitar.

Acordei pouco depois das 3h00 da manhã, irrequieta, incapaz de voltar a adormecer.

Não me sentia inspirada, apenas irritável; tínhamos baixado o aquecimento — estaria frio e eu tinha-me esquecido de pôr o meu roupão ao lado da cama. Com raiva, enrosquei-me de novo debaixo das cobertas, mas não funcionou; estava completamente acordada. Finalmente levantei-me, acordando o nosso gato, Willy, que se queixou ruidosamente e me seguiu até à cozinha. Fiz café e cereais instantâneos, levei este banquete gastronómico para a minha secretária e sentei-me.

Depois, de forma bastante repentina, me deu vontade de escrever, por isso pus uma folha de papel na máquina de escrever para o caso de ter uma ideia; e assim que o fiz, «soube» que devia escrever o nome Cézanne no topo do papel. Apurei os meus ouvidos mentais; segui o impulso, encolhi os ombros e esperei. Ao mesmo tempo, olhei para o relógio. Eram 5h30 da manhã.

Instantaneamente, as primeiras linhas do texto de Cézanne surgiram na minha cabeça: eram neutras; isto é, sem emoção e claras como talvez a palavra impressa seria se se pudesse imaginá-la a falar por si mesma. Não senti presença alguma; mas sim uma ligação que era definitiva, sem entraves; um novo canal aberto através do qual as palavras vinham. Dactilografei o mais depressa que pude, enquanto o calor começava a murmurar através das saídas de ar na parede e o rádio ao meu lado passava por êxitos de rock atuais, notícias e voltava ao mesmo, a cada meia hora. Nunca ouvi nada.

Manteve a minha mente tão limpa como um lago, como se o material de Cézanne fosse uma espécie de peixe exótico que eu não queria assustar; até moderei o meu próprio entusiasmo para não quebrar ou perturbar o fluxo claro de palavras que vinham agora definitivamente de algum lugar «lá fora». Não perguntei se este era realmente Cézanne; não era altura para perguntas.

Senti um sentimento seguro de realização; como se estivesse a «usar-me corretamente», fundindo capacidades de uma forma melhor para mim, mesmo que não estivesse conscientemente segura de todos os processos envolvidos. Estava a andar na minha própria magia: certamente os atletas de alto rendimento também se devem sentir assim quando estão no seu melhor desempenho; sem esforço, triunfantes; tirando partido, num momento claro de liberdade, de todos os anos de treino e trabalho. Depois, de repente, libertamo-nos. As velhas leis e recordes são subitamente quebrados.

O material veio continuamente durante uma hora e meia. Havia um certo ritmo, descobri, no sentido em que as frases não eram naturais para mim; tinham um toque a que não estava habituada. A sintaxe fluía toda de forma bastante suave, por exemplo, mas tinha uma sensação de «traduzido». Seria isto porque Cézanne teria falado e

escrito naturalmente em francês? Ou seria simplesmente porque os conceitos vinham de uma fonte que achava a pintura, e não a escrita, um método nativo de expressão?

Li as cinco páginas do início ao fim e abanei a cabeça. Por alguma razão desconhecida, tinha dactilografado a espaço simples, algo que nunca faço, e tive de franzir os olhos porque a luz do candeeiro refletia muito no papel branco. No entanto, sabia ao mesmo tempo que o material a espaço simples, com o nome dactilografado, Cézanne, no topo da página, era de algum modo o formato que se apresentava; e a forma como o material «queria vir», pelo que não o ia mudar. Além disso, muitas vezes Cézanne parecia estar a fazer pausas, de propósito, para dar efeito. Eu sabia que devia inserir três pontos nesses casos, por isso fiz isso. Era como se Cézanne quisesse subentender um certo tipo de inflexão com a qual eu não estava familiarizada.

Não fazia ideia se haveria mais, embora no fundo da minha mente pensasse que vinte e cinco páginas ou assim seriam espetaculares; podia dactilografá-lo num livro pequeno e dá-lo ao Rob no Natal. Não que conseguisse guardar o segredo durante tanto tempo. Como é meu hábito quando trabalho cedo, voltei para a cama por volta das 7h00 da manhã. O Rob levantou-se às 8h, comeu, pintou toda a manhã e chamou-me ao meio-dia. Enquanto ele almoçava, tomei um segundo pequeno-almoço. Depois mostrei-lhe «o meu Cézanne».

Na verdade, estava entusiasmada e um pouco nervosa. Eu pintava como passatempo, mas nunca tinha tido aulas, e a minha pintura é o mais primitiva que se pode arranjar. O que pensaria um artista profissional do material? Não era exatamente como transcrever grego — eu conseguia compreendê-lo suficientemente bem —, mas não sabia dizer se as páginas faziam «bom sentido artístico» ou não. Esperei, tentando não ser impaciente, enquanto o Rob lia o que eu tinha feito:

ENTRADA 1

11 de dezembro de 1975

(5:30-6:50 A. M.)

O segredo reside no movimento capturado pelo pulso e traduzido em pinceladas rápidas; cada uma segura e rápida, mesmo que um minuto ou uma hora se possam passar entre uma pincelada e outra. É preciso saber quando golpear — aqueles momentos em que o sol incide de uma forma tão... precisa contudo destemida: As pinceladas e a luz saltam então de uma folha para outra, de modo que, no todo, quando está terminado, a luz parece naturalmente... espalhar-se com uma rapidez predeterminada. E o mesmo [se aplica] aos traços num retrato, de modo que cada pincelada seja rápida — uma vez deduzido o momento intuitivo correto para ela. Assim é a cor, de certo modo, salpicada, contudo sugere uma solidez que não é pesada ou dominante — uma solidez na qual o movimento parece desfocar as arestas.

Formo uma estrutura mental sobre a tela nua primeiro, e sinto-a a ser preenchida; os elementos que quero da paisagem transpostos magicamente, embora na minha ordem. As cores não podem ser fiéis à natureza, apenas sugestivas dela; pois na sugestão, a imaginação do observador pinta uma cena que não compete com a natureza, mas a complementa. As minhas paisagens complementam os seus modelos físicos. Assim, um retrato deve complementar o sujeito da mesma forma — nenhuma tentativa de duplicação literal, mas um focagem subtil e um... reunir de elementos sugeridos no modelo mas não aparentes, talvez, ao observador normal. Paisagens e retratos, ambos devem tentar extrair da natureza as suas características mais subtis, de modo que entre a pintura e o sujeito haja um dar e receber, e um ganhe com o outro.

Na cor, o artista não deve tentar superar a natureza, mas fundir numa nova síntese os matizes divergentes; apontar alguns, suavizar outros; capturar o estado de espírito, sendo fiel mas não escravamente fiel ao sujeito em questão. O isolamento não ocorre na natureza, de modo que a luz [numa pintura] deve iluminar suavemente sem isolar; apontar, sem divorciar, os elementos principais do seu meio envolvente.

A minha paleta era, por muitos padrões, contida; no entanto, a ilusão clara de luz suave estava por toda a parte presente, e até os meus tons de terra eram... levemente ponderados. Eu pintava do centro da folha para fora, modelando a forma da luz da folha em vez da sua

substância. A luz é a fonte de todos os objetos, e eu tentei construir os meus objetos a partir desta presença de luz: construí a forma ao redor ou em volta disto. Usava frequentemente uma pincelada desigual, mais pesada no exterior do pincel, deixando o interior carregar ou indicar as qualidades mais leves.

Particularmente ao fazer folhas e nas pinceladas de uma bochecha ou orelha, a pressão exterior mais pesada carregava a forma ou estrutura, enquanto a pressão interior mais leve rebatia suavemente uma pincelada demasiado pesada, e acrescentava ao movimento. Isto também dava uma indicação curva e suave até ao ângulo mais duro. A menor pressão interior carregava também, geralmente, uma cor mais clara e mal percetível.

A estrutura e a forma emergem da luz, e apenas a interação da luz cria a ilusão da forma. Não acredito que a luz em si seja uma ilusão, contudo, mas sim a interioridade pulsante de onde vêm as partes do mundo. A própria luz deve ser moldada, e as formas seguir-se-ão, sugerindo-se a si mesmas, como é verdade na natureza. Todo o mundo se ergue da luz, de modo que ela flui através dos objetos, unindo-os; enquanto as suas gradações subtis, sombras e nuances também dão aos objetos as suas formas separadas. Essas formas, contudo, existem por causa de, ou em relação ao, ambiente: Uma forma joga contra outra e no entanto complementa-a. A curvatura suave de uma maçã é tão bonita em si própria devido às superfícies ao seu redor; e o seu isolamento aparente existe apenas em relação a todos os planos imediatamente envolventes. Estes planos terão a sua existência implícita dentro da forma do fruto também, e as linhas interiores de referência devem ser entendidas como ligando, digamos, o centro de cada pedaço de fruta numa natureza-morta.

Não quero dizer necessariamente que devam ser desenhadas linhas através do centro da forma de uma maçã, ligando-a a outras frutas; mas que as linhas sejam invisivelmente desenhadas através do centro do centro gravitacional da fruta — algo bastante diferente. O centro da fruta (em termos da sua forma) e o seu centro gravitacional podem coincidir para o olho não treinado, mas nunca são o mesmo. Os objetos numa natureza-morta existem em relação aos seus posicionamentos opostos e complementares. O mesmo se aplica às

paisagens. Uma rocha numa encosta, a este respeito pelo menos, não é diferente de uma maçã inclinada num prato: O mesmo movimento ou quase-movimento ou antecipação está implícito; de modo que mesmo a solidez mais massiva envolve a titilação da aceleração interior. O movimento das marés está implícito numa gota de chuva. Quanto a isso, qualquer superfície brilhante move o olho da mesma maneira, libertando os objetos sobre ela de uma pose demasiado rígida.

A natureza não conhece a sordidez, e mesmo o solo mais enlameado, observado cuidadosamente, parece ser feito quase de velaturas; pelo menos de transparências, sobrepostas umas às outras, que não se fundem em nenhuma camada determinada, mas que se misturam de uma forma que confunde a habilidade do artista. Aqui, sugerem-se formas... que parecem erguer-se, projetando os seus padrões no solo mais elevado; como se as raízes de uma árvore, digamos, se repetissem nos seus ramos. O olho não consegue seguir esse tipo de reflexo, mas eu sei que ele está lá na minha visão interior e, por isso, é declarado no meu trabalho. Devidamente «lidos», os meus solos poderiam muito bem ser céus; não que nenhuma diferença seja aparente, mas porque tanto o solo como o céu parecem ser transparências em camadas — a luz, desenhando-se a si mesma em formas e estruturas. Entrefeche os olhos e os objetos também se podem tornar formações de nuvens, por exemplo; capturando o movimento com menos solidez. As nuvens, estando em constante movimento, podem servir como excelentes padrões para pintar objetos; apenas os objetos diferem por manterem a sua forma e posição por mais tempo do que o nosso ponto de vista. As minhas maçãs assentam solidamente sobre as suas superfícies, por exemplo, mas são tão móveis como as nuvens; algumas inclinando-se, algumas formando-se e algumas já passadas do seu auge.

Para tal trabalho, o tempo é de primordial importância: O amadurecimento de uma cor deve ter exatamente o grau correto; e a fluidez do fluxo dos pigmentos na tela não pode ser imobilizada ou impedida por pinceladas que definam em demasia, ou que parem o movimento implícito dos objetos. Portanto, se a forma for capturada de forma demasiado rígida, o movimento perde-se e a rigidez cadavérica instala-se.

A fluidez do movimento interior do objeto, capturada com pinceladas rápidas e bem temporizadas, permitirá a sobreposição de camadas de tinta, tal como as próprias estações depositam as cores na casca de uma árvore, enquanto a própria casca permanece flexível: As próprias pinceladas rápidas, seguindo o movimento flexível das mãos, dão um ritmo físico natural que imita o vento através dos ramos. Desta forma, a própria espontaneidade do corpo torna-se parte da pintura, enquanto a mente em espera sabe quando golpear com a pincelada adequada.

É como se a luz se intersetasse a si mesma em todo e qualquer ponto no espaço, onde há objetos e onde não há nenhum. Parece-me que o golpe adequado da pincelada rápida ocorre quando estou súbita e agudamente consciente de uma destas minúsculas dissecações, que tomadas em conjunto formam uma curva, seja de uma colina, de uma bochecha ou de um fruto. Estes são pontos cintilantes: Vejo-os quando contemplo a paisagem; estão em constante movimento, construindo as formas dos objetos em toda a parte.

Contudo, apenas ao selecionar uma certa área e ao separá-la de outra, maior, se pode focar nestas dissecações de luz, pelo menos com clareza suficiente para as usar. Caso contrário, ficamos perdidos, ou eu fico perdido na própria luz e nos outros padrões que ela também forma — padrões que não resultam em objetos. Estes padrões particulares conectam objetos, porém, ou melhor, são como objetos nascentes — impressões no espaço de objetos que poderiam existir se fossem «preenchidos». Os objetos normais parecem erguer-se destas pré-formas. Saber isto proporciona o mistério de que qualquer objeto dado é ele próprio e nenhum outro. Contudo, não estou a dizer que os objetos são intermutáveis, apenas que a sua identidade é um mistério; no sentido em que uma maçã é ela própria e, no entanto, implica todas as outras.

Há artistas que enfatizam a forma, mas nunca lhe dão vida, porque não compreendem a luz; ou melhor, não a apreendem. Ela não pode ser aplicada numa pintura a partir de fora; isto é, não pode ser aplicada por cima de uma forma que tenha sido pintada sem luz em cada pincelada. Um pincel de cerdas demasiado pesadas pode, por si só, sufocar os elementos de luz, independentemente dos pigmentos

usados — se não for aplicado com um toque tão fulgurante como o próprio relâmpago. O pigmento pesado não é necessariamente responsável, embora possa sê-lo de ocasião a ocasião, mas numa mão pesada, pelo menos, as cerdas de um tal pincel podem exercer violência ao criar um arrasto que puxa contra a luz. Não pretendo sugerir uma qualidade vaporosa, pois isso carece de força: Mas o pincel tem as suas próprias arestas; cada cerda viva, e o artista deve treinar o próprio pincel até que ele siga a mais delicada das suas direções. Desta forma, os nervos da mão afetam as cerdas do pincel, saltando com a sua própria agilidade do padrão mental para a marca das cerdas.

Um estado de espírito pesado pode ser retratado para o «mais leve» dos sujeitos apenas se a massa for devidamente compreendida. Uma montanha massiva pode parecer sem peso e ilusória, ou uma folha de erva sugerir o inverno iminente e, assim, implicar uma massa ou peso.

Considero que a pintura de nuvens é um excelente treino para a execução de objetos, pois as nuvens são como objetos em constante movimento e observá-las encoraja a flexibilidade do artista e agiliza o seu olho. Aqui, todas as gradações de volume, massa, cor subtil e forma são apresentadas numa estrutura em constante mudança; e o movimento é visto à medida que altera a sua pose. A luz acima e abaixo das nuvens mostra claramente os efeitos de superfícies instáveis: A mesa é na verdade tão móvel como o céu, não que se mova pela sala, batendo noutros objetos, mas sim que, sob observação, se vê ser composta por camadas de luz e pelas interações de movimento entre elas. Pintar nuvens e céus aumenta a... capacidade do artista para ver a luz e o movimento antecipados — ou o movimento da luz nos objetos, sejam eles quais forem. Só me dei conta disto mais tarde, e desejei então que, nos meus anos mais jovens, tivesse praticado mais com nuvens; pois elas rolam ou parecem prestes a rolar pela borda da terra da mesma forma que uma maçã pode parecer prestes a rolar de uma mesa.

É... o movimento antecipado que é sempre importante. As pinceladas aplicadas não se moverão, e nenhuma arte perturbará nem um pouco uma folha que eu tenha pintado. Mas a pintura inteira —

qualquer pintura — deve implicar um movimento antecipado, de modo que tudo dentro dela pareça prestes a mover-se. Anos mais tarde, um observador a olhar para uma pintura familiar continuará a ser levado a esperar que «algo aconteça» dentro dela; e, apesar de todo o senso comum, quase esperará que uma das minhas maçãs role para fora da pintura, ou desapareça, ou até apareça noutro lugar qualquer dentro da pintura.

Contudo, a... direção do movimento também deve estar implícita, para que não tenhamos um movimento antecipado indisciplinado no qual a ação se possa tornar caótica — mas antes o observador deve ser levado a percecionar um movimento antecipado direcionado. A maçã deve inclinar-se exatamente de uma determinada forma e não de outra, de modo que... se fosse cair, a sua direção pudesse ser prevista. A sombra ou a forma da ação futura implícita deve ser dada ou sugerida na posição presente de um objeto — neste caso, a maçã.

Não quero que as minhas pinturas retratem o movimento recém-concluído, como num estado de repouso; mas que sugiram a ação prestes a acontecer; o movimento no período de repouso. Todas as pinturas são naturezas-mortas. A onda mais habilmente pintada não vai rugir nem arremessar-se contra a costa. No entanto, a luz espalha-se sempre de novo sobre qualquer pintura, de modo que ela muda nesse aspeto, refletindo até certo ponto as mudanças naturais da paisagem ao longo dos dias e das estações. Estou sempre a trabalhar contra a natureza-morta física da pintura; tentando incutir a qualidade de desequilíbrio que provoca a tela, a pintura e a própria moldura para a ilusão de uma inclinação — um movimento — e para incutir mobilidade.

Um sussurro mental não é um grito e não atinge os tímpanos de outrem. Assim, o meu movimento, por mais astutamente apresentado numa pintura, não fará ninguém enjoar ou ter tonturas. No entanto, os sentidos respondem a esta semelhança e, quando um observador olha para uma tal pintura, os seus próprios sentidos devem ser adequadamente estimulados de modo a que ele imagine o movimento antecipado tão vividamente quanto por vezes pode ouvir o seu próprio nome ser chamado mentalmente. Ele responde. Ele verifica a pintura novamente, e a sua própria busca por movimento reforça a ilusão.

Todo o tempo em que o Rob esteve a ler, eu fiquei sentada a contorcer-me. Para mim, o que era tão estranho no material era o facto de falar com tanta autoridade sobre um ofício específico, e pensei: «Pois, mas supondo que o que disse não se correlacionava de todo com os princípios da pintura?» Ou, talvez o material fosse na verdade tão geral que qualquer artista o consideraria bastante rudimentar? Ou teria eu absorvido inconscientemente o conhecimento de arte do Rob e depois — novamente de forma inconsciente — expressado isso como vindo de Cézanne? Isso certamente daria origem a uma grande manipulação inconsciente, e seria uma demonstração valiosa em si mesma. Mas...

«É magnífico», disse o Rob. Estava a sorrir; a abanar a cabeça com uma diversão meio séria, meio fingida. «É realmente muito bom.»

Eu disse, também meio a sério e meio a brincar: «Graças a Deus. Não me importa de onde veio, desde que seja bom.»

«Vai haver mais?», perguntou o Rob, e tive de admitir que não fazia a mínima ideia, num sentido ou noutro.

Fiquei tranquilizada pelas avaliações do Rob sobre o material, no que diz respeito ao seu conhecimento de arte. Várias vezes nesse dia ele entrou no meu ateliê de trabalho, pedindo para ver o material novamente e comentando — com espanto agradado — sobre um ponto ou outro. Ao mesmo tempo, preocupava-me com a «velha questão do pós-morte» e perguntava-me se queria realmente outro manuscrito que me envolvesse em mais questões. Cézanne, afinal de contas, era uma pessoa historicamente conhecida. Um falecido. Queria eu realmente envolver-me? Decidi esquecer todo o assunto por aquele dia e ver o que se desenvolvia.

2. A Inconvencionalidade da Consciência e Cézanne Volta a Atacar

Na manhã seguinte, trabalhei em *Política Psíquica*, reescrevendo algumas passagens mais brutas; e era impossível não comparar a escrita «consciente» normal com aquelas passagens mais abertas, mais livres e espontâneas que vinham de outras fontes, fossem elas quais fossem. E pensei: A natureza da criatividade apresenta tantas questões

significativas e entusiasmantes como as ciências. De onde vem a inspiração, por exemplo? Apesar de todas as nossas teorias, não sabemos realmente.

Robert Louis Stevenson disse que as suas histórias eram escritas por «pequenos homens» que ele via nos seus sonhos. Eles produziam fielmente para o ajudar a pagar o aluguer — criatividade e praticabilidade belamente casadas. Seriam os pequenos homens produtos da sua imaginação? Se assim era, as histórias eram bastante reais, tal como o dinheiro que recebia e que lhe permitia continuar a sua escrita.

William Blake via anjos e acreditava que grande parte do seu próprio trabalho era ditado por espíritos. Estaria ele meramente iludido? Se assim fosse, esse tipo de ilusão faz da sanidade uma mistura mental fraca, na melhor das hipóteses. Ao lado do grande trabalho criativo, contudo, existe algaravia ilegível — textos automáticos que se supõe serem obra de Platão ou Sócrates — ou de qualquer pessoa, desde que esteja morta e seja famosa. As pessoas que produzem esses manuscritos estão tão convencidas quanto Blake de que o material tem uma fonte «supernormal». Contudo, na maioria das vezes, tais manuscritos envergonham-nos com as suas falhas óbvias, sendo fáceis de descartar.

Depois há aqueles que falam em nome dos mortos honrados: Cristo, os apóstolos, Maria Antonieta — reis, rainhas e divindades a desfilarem pelos corredores psíquicos das mentes dos médiuns, com uma mensagem para todos e cada um — e textos automáticos escritos com dedos mortais mas guiados por mãos fantasmagóricas. Filósofos mortos escrevem mais, alguns deles, mortos do que vivos, ao que parece; embora com demasiada frequência a sua sabedoria pareça estar estranhamente diluída, em vez de amplificada com a sua nova condição. No entanto, obstinadamente, os médiuns insistem na autenticidade da «fonte».

Mas quando o material é excelente ou original (ou até interessante), paramos novamente, forçados a perguntar-nos: De onde veio a história, mensagem ou filosofia, e porque é que a pessoa envolvida sentiu que vinha de «fora» de si mesma? Podemos usar

sempre os termos «inconsciente» ou «subconsciente» como explicação, mas estes termos não nos dizem nada; mais ainda, não são realmente nem tão específicos como os pequenos homens de Stevenson.

Assim, minhas senhoras e meus senhores, apresento por este meio mais um exemplo da vivacidade da criatividade, de produtos do «inconsciente» que se recusam a aceitar o seu devido estatuto subterrâneo e, em vez disso, se intrometem pelo mundo fora — para escrever livros; para dizer a sua justiça. Pois este livro é mais um exemplo da inconvencionalidade da nossa consciência, que se ergue à criatividade e à expressão apesar de todas as nossas teorias limitadoras, para desafiar as nossas explicações insignificantes com a autenticidade do seu ser.

Escrevo estes parágrafos para mim própria, bem como para o leitor, divertida com as minhas próprias reações a estas experiências; com a minha própria resposta intelectual, para que ninguém pense que eu imaginei estar a contactar... bem, Cézanne; o fantasma de Cézanne; ainda a empunhar o seu pincel, ainda de pé diante do seu cavalete numa dimensão de mente ou ser impossível de compreendermos.

Porque nessa tarde, enquanto eu estava sentada à minha secretária, aquele canal fácil, claro e definitivamente separado abriu-se mais uma vez. É difícil de explicar, mas era como se uma estação específica tivesse sido sintonizada na minha cabeça e «recolhesse» este material preciso. Não havia nada de vago ou desfocado na receção; sem estática e sem rebaixamento da minha própria consciência. Em vez disso, essa consciência foi voltada numa direção diferente... para a qual estava exatamente sintonizada.

Novamente, o rádio ao meu lado tocava suavemente. O meu pequeno ateliê fica ao lado da cozinha. De vez em quando olhava para além da louça do pequeno-almoço empilhada sobre o armário ali existente, através da janela de basculante para as colinas despidas de dezembro. E enquanto tomava o ditado — porque era isso que era —, por vezes imagens relampejavam pelo olho da minha mente que não eram minhas em termos habituais, mas ilustravam as palavras que caíam frescas e separadas como flocos de neve na minha mente,

desaparecendo assim que eu as datilografava, para serem substituídas por outras.

Este é o material que obtive nessa tarde.

ENTRADA 2

12 de dezembro de 1975

(12:30-1:00 P. M.)

O propósito do artista é observar o mundo e estudá-lo — esperar e golpear — capturando não o momento, mas o instante seguinte da sua criação ou movimento; antecipar Deus, por assim dizer, recolhendo todas essas nuances de luz e prevendo as suas posições futuras. O propósito do artista é ler a mente de Deus ou da natureza, ou adivinhá-la, colocando os equilíbrios do repouso em movimento antecipado; sugerindo, por exemplo, a forma em mudança da folha antes de ela realmente se mover, em pinceladas que envolvem a forma e contudo a libertam; pinceladas ao mesmo tempo claras, seguras e contudo salpicadas.

Para isto são necessárias a maior agilidade mental, acuidade sensorial e intensidade; pois os sentidos devem estar sintonizados com as mais pequenas variações, de modo a antecipar quaisquer mudanças no ar como os animais fazem, enquanto a mente deve esperar com o fôlego mental suspenso, descartando todos os pensamentos vagabundos que possam desviar a intenção dos sentidos. As pinceladas são então... naturais, instintivas, sensuais como pegadas de patas; à medida que o pincel segue o seu caminho através da tela em resposta a mensagens vivas nas redondezas. Cada pincelada é um ato de criação, e todas elas tomadas em conjunto formam a pintura final, trabalhando cada pincelada com e contudo contra a outra.

Ao meu modo de pensar, é fútil tentar recriar a natureza: Deus pode sempre fazê-lo melhor. Mas nem Ele pode criar a visão pessoal da natureza que é a do artista, e ao traduzir essa visão pessoal, o artista cria a partir da natureza de Deus uma natureza que é nova. Apenas o movimento antecipado pode compensar a qualidade estática da própria tela. Apenas as pinceladas temporizadas contudo rápidas podem trazer uma nova criação na qual o momento seguinte aparece sem realmente

aparecer, e assim volta a mente do observador para acontecimentos que podem ou não ocorrer.

As próprias cores devem carregar a responsabilidade de retratar a massa; construindo o contorno, a estrutura e a forma, enquanto continuam a escapar a tais categorias; fundindo-se embora não se fundindo; os valores jogando astutamente com e contra cada um para que, enquanto o movimento antecipado está implícito, aos objetos na pintura seja dado um passado suficientemente sólido do qual parecerão estar a emergir.

Pinceladas longas «demoram tempo». Pinceladas curtas, contudo, sugerem a rapidez da natureza. Deixadas a sós, as mãos do artista variarão a sua pressão de modo que por vezes mais pressão repouse numa parte do pincel do que noutra, e o artista sábio ficará alerta ao seu próprio comportamento em tais matérias. Muitas vezes os dedos são mais seguros do que o olho, e o pincel seguirá o movimento sentido verdadeiramente — expressando-o e registando-o automaticamente numa série de pinceladas rápidas que parecem ao artista vir de lugar nenhum.

Em tais instâncias, a pressão no pincel variará, não erraticamente, mas de tal modo que os movimentos naturais da terra sejam sugeridos; para que, por exemplo, uma pincelada de erva quase pareça ser erva viva. Contudo, ao ser inspecionada, não é uma expressão literal em termos de forma — mas erva como seria se crescesse a partir da tela — erva a brotar da tinta, nascida de transparências de solo em camadas por baixo. Assim, a própria tela e as suas qualidades podem ser usadas da mesma forma que Deus ou a natureza usa o solo da terra; as pinceladas erguendo-se a partir dele em camadas, de modo que haja vales e colinas escondidos, aparentes mas não aparentes, a partir dos quais os tons de superfície são construídos.

O material parou tão subitamente como começou. Eu tinha estado a dactilografar o mais depressa que podia. Nunca sabia que palavra se seguiria a outra, claro, mas as frases vinham tão depressa que não tinha tempo para me perguntar o que vinha a seguir. Uma passagem em particular chamou a minha atenção especial quando li as páginas do início ao fim — surpreendida de novo, porque alguém, certamente

não eu, tinha uma fascinação completa por pinceladas. Contudo, eu compreendia a antecipação e o estado de alerta que «Cézanne» mencionava; «Os sentidos devem estar sintonizados com as mais pequenas variações, de modo a antecipar quaisquer mudanças no ar como os animais fazem...» Eu estava a fazer isso, pensei, mas a esperar com a minha mente em vez de com um pincel.

Hora de almoço. Chamei o Rob, lavei a louça do pequeno-almoço e mostrei o material da manhã ao Rob enquanto comíamos. Ele achou que todas as passagens eram excecionais. Continuou a lê-las do início ao fim e a dizer coisas como: «Não sabia que sabias isso!» e a rir-se, ou «Eu nem sequer sabia isso!».

Encolhi os ombros como se tudo aquilo fosse história antiga. Era tão divertido vê-lo tão encantado, tão estupefacto (porque ele sabe o quão pouco eu *realmente* sei sobre pintura) que continuei a sorrir mesmo enquanto lia o correio do dia — que era considerável e continha algumas cartas cheias de problemas. Depois voltei para a minha secretária para trabalhar em *Política Psíquica*. Mal me tinha sentado quando aquela estranha porta mental se abriu. Eu não sentia nada como... Cézanne, em algum lugar, a exigir impacientemente que eu fosse trabalhar... e não senti uma compulsão. Mas ficou de algum modo claro: Mais material estava pronto. Agora.

Escrevi «Cézanne» no topo de uma folha de papel novamente, anotei a hora e, mais uma vez, as palavras vieram tão depressa que tive dificuldade em registá-las.

A perspetiva ordinária pode sugerir o passado e o presente, de modo que um sujeito possa parecer estar acima ou abaixo, perto ou distante, e por isso a perspetiva delineia a posição do sujeito no espaço e no tempo. O primeiro plano [de uma pintura], tal como é habitualmente tratado, diz respeito ao presente, de modo que o fundo implica, por necessidade, o passado. Não há lugar dentro de uma pintura para o futuro, quando a perspetiva é usada assim. Deve haver um... primeiro plano projetado. Uma vez que não se pode fabricar um, este primeiro plano projetado deve ser construído dentro dos elementos da perspetiva habitual, parecendo erguer-se tanto do primeiro plano como do fundo. Isto é feito por pinceladas que

implicam os movimentos antecipados do futuro desde o passado [fundo] para o presente [primeiro plano], e por antecipações horizontais de movimento que parecem avançar, para fora da própria pintura.

Assim, por implicação, o artista estende os alcances da perspetiva, usando o espaço fora da pintura real para sugerir a posição de um objeto no futuro. O nível dos olhos do observador também é importante e a altura a que a pintura é pendurada, pois um posicionamento inteligente engrandecerá tais efeitos. Estes efeitos não devem ser óbvios, contudo, pois então tornam-se como truques baratos, falsificação sensória. Deve ser usada de uma grande subtileza.

A própria pintura deve parecer crescer a partir da tela. Nenhuma cor deve ser introduzida na camada superior de tinta que não tenha já aparecido nas camadas por baixo, embora os seus valores possam variar; sendo estes valores usados, astutamente de novo, para engrandecer os elementos da perspetiva. A perspetiva ordinária deve ser mantida em mente, mas não seguida escravamente; pois as roturas nela trazem surpresas e sugerem um movimento misterioso, atribuindo por vezes uma ação secreta a objetos que o observador bem sabe que não se moverão ou não se deveriam mover.

A perspetiva quebrada, executada com perícia — e com parcimónia —, sugere também essas incongruências presentes na natureza: a brisa forte e súbita sobre águas calmas, a fissura no vaso perfeito, as informalidades imprevisíveis dentro do esquema formal da natureza. Contudo, o olho deve prever, pelo que os movimentos implícitos não podem parecer ser aleatórios, pois isso ameaçaria a integridade da pintura como uma estrutura global; e demasiado movimento é tão mau como muito pouco.

Pois as cores, em vez de implicarem tanto a solidez como a transparência, fogem para desfocar as imagens além do reconhecimento: A ação torna-se demasiado rápida, de modo que os objetos são distorcidos e qualquer tipo de repouso ou posicionamento se perde.

A perspetiva é eficaz apenas quando é usada de tal forma que se transcende a si mesma, e para este fim o artista deve usar todas as

outras ferramentas do seu ofício. A própria tela é um objeto existente no espaço; e, como tal, pode continuar a existir quando o artista já não estiver. Por esta razão, e não por outra, o movimento seguinte antecipado é importante: Uma tal pintura, duzentos anos mais tarde, continuará a sugerir o futuro ao observador, de modo que a pintura não fique encerrada no passado do artista. Isto permite que o observador participe e roga-lhe que complete a ação da pintura, tanto mental como sensoriamente.

A pintura deve também sugerir a continuação de si mesma além da moldura numa perspetiva imaginária que aparece devido ao uso sábio que o artista faz das dimensões da própria moldura. Uma moldura, portanto, deve ter o propósito aparente de... impedir a pintura de crescer. As colinas não pintadas, por exemplo, que nunca aparecem, digamos, no fundo, devem estar implícitas e ser mantidas em mente. Os objetos numa natureza-morta ou paisagem não são os únicos a ser tomados em consideração, portanto, embora sejam, obviamente, aqueles em que o artista se concentra, e representam os principais elementos visuais da pintura.

Mas, se possível, os limites de uma pintura devem conter sugestões de objetos ou movimento em continuação; de modo que os objetos destacados existam também em relação ao que não é mostrado. Assim, o significado dos objetos ergue-se à medida que são moldados não só em referência a outros óbvios, mas àqueles que estão implícitos; presentes, digamos, mas relativamente invisíveis.

A associação é uma técnica útil em algumas dessas instâncias; onde, por exemplo, um garfo pode implicar uma mesa que não está claramente delineada, ou um brinquedo de criança sugere a criança que nunca aparece. Um objeto caído roga a alguém que o apanhe e implica um novo movimento. Um armário que é mostrado entreaberto é mais atraente e evocativo do que um aberto ou fechado, pois certamente alguém virá abri-lo ou fechá-lo; daí, novamente, o movimento implícito. Rostos ou figuras irreconhecíveis num fundo são intrigantes pela mesma razão: O observador pode ver neles a imagem de um amigo ou ente querido; ele franzirá os olhos para ver — interrogar-se-á — e fica então sensoriamente desperto e é de novo convidado a participar.

Figuras no primeiro plano, contudo, são algo diferente, pois o observador espera feições reconhecíveis. Olhando para elas, contudo, ele perde frequentemente de vista o seu significado, pensando: «As pessoas são pessoas.» Mas elas também são objetos, salpicados de luz; a testa tão móvel como uma paisagem celeste: Contudo, essa mobilidade de mente é menos facilmente capturada pela carne, pois a carne não se encrespa ao vento como o céu parece fazer.

As pessoas esquecem-se de que são objetos, em movimento ou sem movimento, e eu tento implicar um elemento fora de equilíbrio como se dissesse: «Este objeto, embora continue a ser um objeto como qualquer outro numa natureza-morta, pensa e sonha.» Mas o pensar e o sonhar só são significativos porque as pessoas também são objetos: Se não fossem, não haveria nada de tão extraordinário nas suas capacidades. Mas elas partilham a forma, o tamanho, a posição, a massa e assim por diante com todos os outros objetos; por isso, ao mostrar as pessoas primeiro como objetos, o seu significado é delineado por implicação. É como se eu mostrasse olhos reais a olhar fixamente de entreaberto.

Por isso, os retratos não devem ser perfeitamente executados, mas descentrados de formas inteligentes que sugiram também o movimento; neste caso, um movimento contido como se o corpo estivesse a guardar algum enchimento estranho que de outra forma escaparia; e o corpo deve ser mostrado no seu ambiente, da mesma forma descrita para os objetos.

Mais uma vez — finalmente! Pensei eu —, o material parou. Olhei para o relógio em completo espanto: Para onde tinha ido a tarde? Depois li as páginas, com a reação mais estranha. Como mencionei anteriormente, eu pinto como passatempo. E detesto a perspetiva: Não é apenas o facto de não parecer capaz de a meter na cabeça, mas uma estranha teimosia apodera-se de mim, uma relutância contrariada, quase uma recusa em aprendê-la. Ao mesmo tempo, acho que devia aprender. Por isso, quando li o material de Cézanne sobre a perspetiva, fiquei um pouco rebelde. E quando li a passagem que começa com «Por isso, os retratos não devem ser perfeitamente executados...», ri-me tão alto que o Rob gritou do ateliê a perguntar-me o que era tão engraçado. Como quase nunca ponho pessoas em

nenhuma das minhas pinturas, nunca pintei nada que parecesse humano até hoje. Como pinto por diversão, simplesmente decidi há muito tempo que os meus quadros seriam sem pessoas. Poucas hipóteses havia de eu precisar de conselhos como «os retratos não devem ser perfeitamente executados...».

E a linha «o corpo deve ser mostrado no seu ambiente» também me caiu mal. Por que razão tem de ser assim?, perguntei-me.

Mais uma vez, o Rob achou o material excelente quando o leu. Fiquei encantada com a sua reação, mas confusa: Começava a sentir-me como a secretária de alguém depois do ditado do dia. O meu «próprio» livro estava à espera na minha secretária para ser acabado. Contudo, estava intrigada. Poderia haver ali um manuscrito inteiro, pronto a ser colhido? Sobre um assunto do qual eu tinha apenas o conhecimento mais sumário? Supondo que havia, e que mostrava definitivamente intuições que só um pintor talentoso poderia possuir? Ou supondo que acabava realmente por lançar uma nova luz sobre todo o processo criativo?

Por outro lado, pensei eu, poderia simplesmente entrar em generalidades, o tipo de coisa que qualquer pessoa criativa poderia deduzir sobre a pintura — ou poderia, claro, simplesmente... parar tão subitamente como tinha começado.

E, mais uma vez, pensei: Por que razão tinha de dizer que vinha de Cézanne?

Contudo, Cézanne foi o nome que recebi, e continuei a receber, e sabia que devia escrevê-lo no topo de cada página; e tenho um sentido de lealdade e responsabilidade para com esse Cézanne, pois certamente existe alguma ligação entre o Cézanne histórico e o meu Cézanne. Pensei em pôr o nome entre aspas ao longo deste livro, mas isso parecia tergiversação. Por isso, de agora em diante no livro e nos cabeçalhos dos capítulos, estou a usar o nome que me foi dado, o nome que «soa a verdadeiro», o nome sem o qual este manuscrito não teria sido escrito... de forma alguma: Cézanne.

3. «Ditado, Por Favor»

Autor, Médium ou Secretária?

Cézanne Sobre as Suas Pinturas,

Modelos e a «Vida em Segunda Mão»

Provavelmente nunca esquecerei essa primeira semana, entre a altura em que o material de Cézanne começou e a noite em que Seth comentou na sua sessão seguinte. Por um lado, demorei um pouco a habituar-me ao novo procedimento. Eu falo por Seth e desfruto de uma rica mistura psicológica de experiências durante uma sessão — por vezes a deliciar-me na sua exuberância emocional; e com a minha «biblioteca psíquica», vejo frequentemente o meu duplo a ler o material que estou a transcrever. De qualquer forma, costumo ter experiências próprias. Mas com Cézanne, desde o início, senti que estava a ser chamada para um ditado. De forma agradável. Mas esse era o meu papel. Nos primeiros dias isso não me caiu lá muito bem, mas as compensações foram mais do que suficientes.

Por um lado, as palavras vinham com tal facilidade e tanta autoridade. Cézanne, ou quem quer que fosse, estava tão seguro de si e das suas ideias que até eu fiquei impressionada — mesmo quando discordava.

E discordar, discordei, quando se tornou óbvio — como em algumas das passagens da semana — que Cézanne considerava que o artista era definitivamente do sexo masculino. As mulheres eram boas modelos, e ponto final. Mas o sentido de integridade e encanto, a reverência pela vida e pela arte, o próprio amor pela pintura em si conquistaram-me. Aqui estava — alguém — que olhava para o mundo através dos olhos de um pintor com tal fidelidade, dedicação e lealdade que eu ficava constantemente impressionada.

E o manuscrito era tão divertido — eu, a perguntar-me quanto teria feito para dar ao Rob como presente de Natal — e ele, a entrar no meu ateliê todos os dias, a dizer com surpresa: «O quê? Mais Cézanne?», a abanar a cabeça com uma falsa descrença. E era tão fácil. «Olha, mãe, sem mãos», sentia vontade de dizer enquanto ficava ali sentada a escrever o material o mais depressa que podia.

O material de James que eu tinha recebido anteriormente tinha sido definitivamente escrito por um conferencista: as vogais eram ricas; as pausas pareciam dar margem para uma sobrancelha levantada

ou uma atitude dramática. Mas, em contraste, este manuscrito de Cézanne, à medida que se desenvolvia, lia-se como um caderno de notas; um diário de artista, talvez. Contudo, era o assunto que me intrigava, e mais ainda, a personalidade que parecia estar por trás de tudo. Tive a sensação, nessa primeira semana, de que até os amores e ódios deste pintor eram secundários, importantes apenas na medida em que se relacionavam com o seu trabalho. Eu tinha perguntas infinitas, contudo uma espécie de acordo implícito parecia operar entre Cézanne e mim, um acordo que eu não queria quebrar.

Este acordo implícito nunca foi declarado, mas acho que estava consciente dele desde o início. Este Cézanne era taciturno, ou melhor, não convidava a qualquer sondagem emocional. Ele parecia mais do que disposto a declarar os aspetos mais importantes e vitais da sua própria vida de artista. Mas os seus amores e ódios não eram da minha conta. Por isso, mentalmente, disse «Está bem».

Aqui está o resto do material que obtive nessa semana — sábado, domingo e segunda-feira. Numerai as entradas desde a primeira, incluindo as datas e o tempo gasto no ditado. Como verão, a sexta-feira encontrou-me no meu ateliê de novo logo de manhã, antes do amanhecer, e «alguém» estava prontinho para ir trabalhar; como também verão, esse alguém tinha um humor seco, alguns comentários hilariantes sobre a sociedade em geral e sobre os artistas e os seus modelos em particular.

ENTRADA 3

13 de dezembro de 1975

(5:30-6:30 A. M.)

Os dedos trabalham de forma diferente quando estão quentes do que quando estão frios. Eles flectem-se e movem-se de uma forma quando estão suados e de outra quando estão quase a congelar. O corpo do artista, portanto, trabalha para ele quando está ele próprio no meio de uma paisagem, a pintar no local, pois há incalculáveis — efeitos que nunca podem ser realmente conhecidos — as interações entre o artista e o seu ambiente. Quando pinto uma cena ensolarada, ela é mais... ensolarada nesse aspeto se a minha própria pele na altura estiver quente, pois os dedos seguem esse calor, e ele fica impresso

através de um movimento invisível nas próprias pinceladas. Mais tarde, no ateliê, pode ser feito mais trabalho, mas uma pintura de uma paisagem começada no ateliê não é a mesma coisa. Os dedos tocados por um vento frio seguram o pincel de forma diferente do que quando estão quentes; de modo que a própria condição do corpo é usada para maior proveito quando tais efeitos são compreendidos. Não que a imaginação do artista não possa ultrapassar tais condições, apenas que num campo aberto o corpo do artista é sensoriamente estimulado de forma direta, e a sua imaginação usa então essa estimulação como ponto de partida. Até a tinta é afetada: Adquire algumas das condições do ar ao seu redor, o que acrescenta ainda mais a estes efeitos.

Apesar de todas essas medidas e métodos, contudo, haverá um segredo na pintura e na arte em geral com o qual o artista se deve dar por satisfeito. Não importa que ele seja o mais conhecedor possível sobre si próprio e a sua arte; um artista deve viver com o facto de que há algumas coisas sobre o seu trabalho que ele nunca poderá compreender. Haverá momentos em que ele se desviará do movimento normal antecipado seguinte ou cometerá um erro aparente, e descobrirá que o erro era uma criatividade mais elevada disfarçada. Ou esquecerá alguma regra conhecida ou princípio estabelecido apenas para descobrir que, na sua ignorância momentânea, aprendeu mais do que antes, como se a própria pintura ganhasse vida e falasse ao seu pincel, movendo-o de uma nova forma... ditada não apenas pelo artista ou pela sua pintura, mas por alguma força viva e súbita que se ergue entre os dois.

Por isso, o artista deve dar-se por satisfeito com uma certa ignorância sobre si próprio e o seu trabalho, enquanto continua a procurar aprender tudo o que puder. Esta ignorância deixa margem aberta para a inspiração, permitindo-lhe procurar novos caminhos; mas mais do que isto, representa os elementos incognoscíveis da própria criação.

Como o artista não pode saber, em termos habituais, a natureza inata da sua própria origem ou criação, então isto deve ser refletido no trabalho que flui do seu pincel. Ele só pode usar os materiais já presentes na terra para formar outros produtos terrenos. Não pode criar a primeira rocha. Ele não compreende como as rochas vieram

para a paisagem real. Pode pintar uma rocha, mas não consegue compreender como é que o pode fazer. Portanto, haverá sempre um certo segredo e ignorância em todo o trabalho artístico. Um artista deve ser surpreendido, até certo ponto, com cada pintura, pois ela desenvolve-o à medida que ele a desenvolve. Deve ser humilde e aberto à natureza; um observador e aprendiz paciente, e constantemente alerta.

As conveniências, as delicadezas e as convenções dos outros homens não precisam nem devem demovê-lo. Elas têm os seus propósitos, mas para aqueles que perseguem outros objetivos. A tagarelice das pessoas perturba os seus padrões visuais — pelo menos essa é a minha reação: Não consigo ver as suas palavras, e por isso acho a sua tagarelice perturbadora — não pode ser pintada. Está fora do meu interesse. As posturas do corpo são algo diferente — se ao menos as pessoas as fizessem silenciosamente!

As salas de estar e as convenções estabelecem barreiras contra o tipo de natureza com o qual o artista se devia preocupar; de modo que outros homens procuram proteção do próprio tipo de realidade que o artista sábio procura com tanta intenção. Há uma franqueza, uma honestidade na pintura que a escrita, por exemplo, pode por vezes descartar. Os escritores, portanto, podem seguir as partidas das palavras e as suas intenções, quando traduzidas em imagens [visuais], o efeito seria um conjunto enlameado de disparates, facilmente visto pelo que é.

Contudo, um retrato pode capturar essa porção de uma pessoa que é desconhecida do próprio sujeito, e até falar-lhe sobre si mesmo; pois um modelo faz sempre de modelo para si próprio e não para o artista. O modelo quer ser conhecido de uma forma que não se conhece a si próprio... ainda. Por isso, um modelo senta-se num estado de antecipação. Antecipação de quê? O modelo espera que a pintura do artista crie uma nova pessoa; que, olhando para ela mais tarde, o modelo veja o eu que Deus pretendia que ele fosse.

Ele pode ter medo ou vergonha ou raiva destas esperanças que nunca expressa. Por isso, há um antagonismo entre o artista e o

modelo que não existe quando um artista pinta uma árvore; pois a árvore não espera nada, e dá sombra ao artista também.

Qualquer artista deve reconhecer este antagonismo para não deixar que ele o demoverá. Mesmo a mulher mais bonita agirá da mesma maneira, embora sorria docemente. Não é tanto que o modelo queira um retrato idealizado, mas sim que quer ser conhecido por si próprio de uma nova maneira; contudo, tem ciúmes do artista que deve ser o intermediário. Por isso, novamente, há um segredo e uma ignorância nos retratos também. Isto pode ser insinuado nas sombras das vestes em dobras ou sombras ou no sorriso incompleto; na curva hesitante de um dedo ou mão parcialmente oculta. Não existe tal coisa como um retrato concluído, e os olhos devem ser tratados como objetos — frutos prestes a rolar ou a inclinar-se — ou baixados, velados como folhas nas sombras. Mas há também uma teimosia no modelo, pois o modelo ao mesmo tempo ressente-se de ser conhecido, e exibe-se enquanto se oculta. É um jogo que os modelos jogam com os artistas. Isto exige muita paciência por parte do artista, e uma interação de emoções — para mim, extremamente perturbadora.

O corpo está geralmente em movimento. Contudo, para o pintar, o artista deve fixar o modelo, enquanto sugere movimento — uma situação de certo modo artificial; e muitas vezes o modelo insiste em projetar-se para fora do meio envolvente, considerando-se mais importante, enquanto o artista o vê como parte do meio envolvente, a fundir-se para dentro e para fora dele.

Prefiro as mulheres aos homens como modelos visualmente, uma vez que os seus contornos, como as colinas de uma paisagem, são mais... condescendentes. Parecem seguir as outras formas da natureza mais fielmente do que as formas masculinas mais angulares dos homens. Ainda assim, gosto mais de rostos masculinos; os planos lembrando-me por vezes rochas ou fragas salpicadas de sombras e luz do sol; ridiculamente rematadas por bonés ou cabelo. Mas há esse antagonismo entre artista e modelo, não obstante. A paisagem clama por ser conhecida. Homens e mulheres procuram e ressentem-se da revelação ao mesmo tempo.

A alma de um artista é concedida por Deus a um homem ou a uma mulher. Um homem com uma tal alma é um artista antes de mais nada; e até a sua mulher ou família são secundárias — adornos — concessões ao conforto e à necessidade da criatura. Ou a mulher de um homem torna-se a sua modelo, sumamente importante; o símbolo de todas aquelas qualidades que ele próprio não possui. Mas na verdade, um homem com a alma de um artista — se fosse forçado a fazer a escolha — escolheria pintar uma obra-prima de um filho imaginário em vez de ser o pai de um. Ou escolheria certamente produzir uma pintura tão magistral se tivesse o talento e a graça, em vez de produzir um filho real, medíocre. Pois dessa [última] forma, um artista, sempre com ciúmes da sua criatividade, deve partilhá-la com a sua mulher — como se, depois de conceber uma pintura, ele entregasse o seu pincel a outro para a concluir. Quando vêm filhos ou filhas, eles podem ser agradáveis e dar conforto; mas continuam a ser, de certo modo, adornos, à margem do cerne da vida do artista.

ENTRADA 4

14 de dezembro de 1975

(8:30-9:45 A. M.)

Pintar é tão natural como a mão de Deus: é tão natural para os dedos desenharem como para os dedos dos pés caminharem. As crianças deixadas a sós tentarão desenhar o que veem, tentando criar no exemplo de Deus, da mesma forma que imitarão os seus pais. Primeiro, pintar é imitar; a tentativa de duplicar os frutos dados da terra, de dar vida às imagens — tão vivas que competem com a criação de Deus. Mas os homens não são deuses, por isso esse esforço falha e nenhuma maçã, por mais redonda, suculenta que pareça ou atraente, pode ser comida se for uma maçã pintada, a crescer a partir do pigmento na tela, em vez de uma árvore viva. Contudo, pintar traça as criações de Deus como um homem pode carinhosamente traçar o rosto de uma mulher amada e aprender com os seus contornos sobre o espírito interior por baixo. Assim, a pintura é feita por amor.

Os artistas de entre todos os homens são os que mais amam a Deus, pois ficam muito maravilhados com a Sua criatividade. Poderá Ele evitar sentir-se lisonjeado? Apesar de todas as evidências em

contrário, contudo, o artista no seu coração secreto acredita que a sua pintura pode ganhar vida — esta ou a seguinte. Isto deve-se a um processo cooperativo vivo que acontece enquanto ele pinta, digamos, uma paisagem ou uma natureza-morta, no qual o seu desejo de criar se funde com o impulso criador original e omnipotente que é de Deus. Apenas o artista não consegue levá-lo até ao fim, por isso fica sempre frustrado. Quando está a pintar, porém, ele de algum modo tem a certeza de que pode fazer o fruto de cera transformar-se num fruto real na tela. Embora isto nunca aconteça, o artista descobre que existe algo como... a Vida em Segunda Mão; e é isto que ele cria — uma vida brilhante na tela, apenas em segunda mão relativamente àquelas dimensões em que as pessoas respiram e as maçãs crescem. Por isso, as suas pessoas quase respiram e as suas maçãs quase crescem. Contudo, ele descobre que este efeito é mais eficaz se não tentar copiar um fruto, uma árvore ou as feições de uma pessoa exatamente assim; mas antes tentar sugerir os mesmos — mostrá-los claramente como o que se supõe que sejam, mas sem os delinear nitidamente afinal de contas, de modo que pareçam vacilar para trás e para a frente entre o ser e o não-ser; ou melhor, inclinar-se entre a vida e a Vida em Segunda Mão. Astutamente, então, o artista não imita a vida, mas forma uma nova condição de vida.

Em alguns aspetos, esta condição é maior do que o viver ordinário, embora na maioria dos aspetos óbvios seja, naturalmente, menor. Mas pode mostrar algumas dimensões da realidade que são verdadeiras, mas que estão apenas implícitas no mundo das criaturas que respiram. Mais uma vez — de certo modo — essa dimensão pertence ao artista e é apenas sua, pois só pode ser criada pelo seu próprio tipo e a partir da sua própria visão pessoal. O próprio Deus não poderia pintar os meus quadros sem se tornar eu ou sem me dar primeiro a mim próprio.

Assim, o artista vive no mundo que respira dos homens e noutra Vida em Segunda Mão, ou segunda vida, ao mesmo tempo. E ambas lhe são nativas. Pode dizer-se que Deus me criou, mas nem Ele poderia pintar as minhas pinturas de Vida em Segunda Mão. É natural para Deus criar a vida, e natural para mim criar as minhas pinturas, por isso parece-me que de algum modo ambos devemos beneficiar. E

o artista, claro, pode pintar na sua tela objetos que não estão na paisagem diante de si e pode alcançar a sua imaginação e reunir elementos do passado ou de algum outro lugar ou de lugar nenhum, e pintá-los juntos lado a lado. E isso traz ainda uma outra dimensão à criatividade.

Talvez os artistas saibam mais do que Deus pretendia. A verdadeira criatividade precisa do elemento de surpresa — de uma ignorância propositada — usado com consumada graça. Por isso, de certeza que a criatividade de Deus deixou lacunas abertas para a surpresa divina. Assim, Ele pode não saber por Si próprio do que o homem é capaz; ou não ter a certeza de quão longe o ofício do artista pode levar. O verdadeiro artista não é um copiador, tal como o seu mestre também o não é. Ele copia os quadros naturais de Deus como o aprendiz copia as pinturas do seu mestre artista. Mas depois o artista em desenvolvimento deve seguir o seu próprio caminho.

Assim, a criança imita o que vê e tenta criar duplicados. Os homens das cavernas fizeram o mesmo. Mas depois a criança descobre a capacidade mágica de pintar o que não está diante dos seus olhos. Ao princípio, para seu espanto, a criança espera que o objeto invisível, uma vez pintado, apareça de facto. Lembro-me de quando isto me aconteceu. Desenhei um cão, o cão de um vizinho, e vi a imagem na minha mente. O desenho era a carvão; um pedaço velho e partido que encontrei. Quando desenhei o cão, chamei-lhe pelo nome do cão real. Esperava inteiramente que o cão desenhado abanasse a cauda ou ladrasse, e percebi então que tinha esboçado a boca fechada. Mudei o desenho, abrindo a boca. Mas ainda assim, silêncio. Tinha doze anos e poderia parecer que devia saber mais, contudo fiquei amargamente desiludido. Fiz um desenho melhor, tentando corrigir quaisquer falhas que impedissem a resposta do cão.

Tinha desenhado objetos que no passado estiveram diante dos meus olhos e compreendera que esses desenhos eram representações dos objetos, já que obviamente os itens reais continuavam sentados ao meu lado.

Mas neste caso, esperava que o desenho do cão ganhasse vida; e suponho que raciocinei que o espírito do cão viria de onde quer que

estivesse para a imagem desenhada. Durante algum tempo pensei que o meu desenho simplesmente não era suficientemente bom, e que o espírito do cão ia para a melhor imagem que conseguisse encontrar. Pensei que talvez outro rapaz estivesse a fazer um desenho superior que tentava mais o cão. Quando finalmente meti na cabeça que esse não era o caso e percebi que estava enganado de alguma forma grave, então esperei que o cão físico real viesse, atraído pela minha boa imagem. Decidi que ele teria vindo se pudesse, mas talvez estivesse trancado ou o meu vizinho o tivesse detido.

Acho que os homens das cavernas também seguiram esta linha de raciocínio. Mas quando estas fases são ultrapassadas, então o artista quer criar a si próprio, e não apenas imitar a criação. E para fazer isto, ele mistura o que vê com o que não vê: Torna o invisível visível e, muitas vezes, esconde o que habitualmente seria visto. Forma novas combinações, percebendo que a visão também acontece quando os olhos estão fechados; e que os objetos existem mesmo quando não estão diante dos olhos.

Ele espreita para dentro da mente de Deus, reunindo na sua tela outras versões de acontecimentos e objetos para os quais talvez Deus não tivesse espaço no mundo físico. Mas eles existem na mente de Deus tal como a imagem do cão apareceu na minha. Por isso, é bastante possível que a criatividade do homem, e particularmente a de um artista, também surpreenda Deus.

Ocorre-me que pode haver diferentes tipos de pecados para diferentes tipos de homens; que na confissão eu devia ter confessado ter feito uma má pintura mais do que, digamos, ter dito uma mentira. E se — e não acredito nisto — Deus inventou a tortura, então no Inferno Ele ordenaria a um artista que não pintasse, enquanto o tornaria talentoso. Mesmo que a um tal homem fossem também dadas as riquezas da terra, uma tal vida seria um inferno para ele; enquanto, claro, poderia ser um inferno para outro homem sem talento pôr o pincel na tinta.

ENTRADA 5

15 de dezembro de 1975

(11:45 A. M.-12:15 P. M.)

Até certo ponto, portanto, as pessoas que posam para retratos esperam tornar-se imortalizadas também e, sem o perceberem, sabem que o artista cria uma Vida em Segunda Mão — uma nova condição de existência — que habitarão uma vez pintadas numa tela. Pois se a maçã numa natureza-morta não pode ser comida, também não pode murchar. Se o retrato de uma mulher não pode respirar nem ter filhos nem carregar um bule de chá, também a imagem não pode morrer ou murchar ou envelhecer; pois a imagem em si não envelhecerá, embora a própria tela vá envelhecer.

Por isso, as pessoas querem entrar nessa Vida em Segunda Mão: Apenas como compreendem isto vagamente, querem aparecer em todos os seus melhores trajes e esperam que o artista corrija quaisquer deficiências no seu comportamento ou feições. Mas o artista percebe que um tal retrato seria uma imitação da vida, suficientemente criativo à sua maneira — certamente a pessoa que posa fica grata —, contudo tais retratos congelam a vida e imobilizam as feições.

A pessoa no retrato deve ter o aspeto de estar pronta para saltar para a ação a qualquer momento; como se a própria pintura fosse a vida apanhada desprevenida — mas um tipo diferente de vida e movimento deve estar implícito. Por exemplo, as feições de um rosto existem como si mesmas devido a todas as outras áreas faciais intermédias. Os lábios começam, como um caminho natural começaria, antes que as pequenas proeminências enrugadas apareçam realmente. Um rosto é tão natural como um pêssego; e, muitas vezes, ao desfocar as suas feições, a sua verdadeira vida é implicada de forma mais clara do que por definição. Mas o corpo, novamente, é um objeto vitalizado milagrosamente com o viver — importante precisamente porque o viver está tão contido.

Muitas vezes, esse elemento vivo aparece desproporcionado. Um pedaço de fruta pode estar mais maduro de um lado do que do outro, ou mais cheio; e assim alguns rostos têm mais vitalidade de um lado do que do outro, embora as feições sejam regulares ou relativamente simétricas. Um olho pode parecer ter todo o poder da alma, enquanto o outro é baço em comparação. Ou os lábios podem parecer mortos enquanto o nariz é sensual e vivo. Todas estas questões devem ser tomadas em consideração.

Muitas vezes, o modelo fica insatisfeito ou horrorizado com os resultados, contudo, pois este tipo de verdade significa que o artista exagera ou minimiza ou até ignora alguns elementos da aparência do modelo para trazer ao cimo outras qualidades.

As pessoas usam os seus olhos e bocas e orelhas de forma diferente, tal como vestem as roupas de forma individualista. Usam os seus corpos de formas diferentes e encaixam-se nos seus ambientes de maneiras incongruentes também. Como objetos, são naturezas-mortas que insistem em organizar-se a si mesmas. De certo modo, o vestuário que as pessoas usam deve ser tratado como uma extensão do corpo, como se uma maçã escolhesse a sua casca. Muitos retratos estão vestidos e o corpo no seu interior oculto. Por isso, dobras lisas ou enrugadas no vestuário podem também sugerir pele enrugada ou lisa que drapeja um objeto, por vezes seguindo os seus contornos e por vezes não.

Poucas roupas das pessoas revelam o corpo ou a sua forma de objeto. É possível dar uma volta a uma maçã e ver claramente que ela é um objeto. Mas não é possível dar uma volta a si próprio. Por isso, as pessoas querem ser pintadas de frente, pois não estão familiarizadas com as suas próprias costas e não se identificam com a parte de trás de si mesmas. Contudo, os artistas ficam fascinados com espelhos que podem ser dispostos de modo a que a figura possa ser espiada de todos os lados. Usualmente não vemos como nos inclinamos como fruto ou nos movemos como animais ou nos guardamos, como doce num frasco. Por isso, o retratista tem tudo isto a tomar em consideração; e precisa de modelos e ressente-se deles ao mesmo tempo.

Quanto a isso, as pessoas não querem ser lembradas de que também são objetos. Gostam de pensar que o mundo inteiro está estendido diante delas, para seus próprios usos; e têm medo de perceber que estão dentro do mundo da mesma forma que uma colina, uma garrafa ou um pedaço de fruta está. Querem ser vistas, contudo têm medo de ser vistas ao mesmo tempo, e perturba-as que possam ser observadas como objetos. Aborrece-as que outros possam ver partes dos seus corpos que elas não conseguem ver, ou que outros as possam ver de uma perspetiva diferente. As pessoas querem adotar poses que lhes sejam familiares para que se reconheçam a si mesmas. A imagem

de um homem ou de uma mulher de costas é confusa para o modelo, até assustadora, pois parece que o artista sabe mais sobre a pessoa do que a própria pessoa sabe. Por esta razão também, há antagonismo entre o modelo e o artista.

A forma como o corpo está disposto no espaço da tela também é importante. Alguns modelos querem dominar o espaço da pintura; outros anseiam por se esconder dentro dele. Alguns querem emergir do fundo; outros, desaparecer dentro dele. O artista sente todas estas coisas — a interioridade de uma pessoa, tal como sente a inclinação antecipada de um fruto. O artista sente a inclinação da pessoa, pois o modelo inclinar-se-á de uma forma ou de outra e, enquanto sentado numa posição, mostrará por vezes uma inclinação natural para se mover para a esquerda ou para a direita; e esta inclinação é também movimento antecipado.

No final da semana, eu estava totalmente conquistada. O material sobre arte, crianças e o homem primitivo impressionou-me muito. Mais ainda, o propósito inabalável de Cézanne, o seu foco atento, era tão brilhante e de certo modo completo que eu conseguia realmente identificar-me com isso. Eu também gosto de pôr os ovos todos no mesmo cesto! Tinha a sensação nítida de que a minha atitude aqui tinha algo a ver com o facto de estar a receber o material para começar — isso, e a minha rápida fantasia mental de «um livro sobre Cézanne, vindo diretamente da fonte»; e o meu próprio interesse muito amador pela pintura.

Mas no final da primeira semana também estava preocupada: Seria este *O* Cézanne? E se sim, o material que eu estava a receber correlacionava-se realmente com o que se sabia da sua vida e obra? Eu nunca tinha visto uma pintura original de Cézanne, apenas reproduções num par de livros de arte do Rob. Vagamente considerava Cézanne um Impressionista, e isso era praticamente todo o alcance do meu conhecimento sobre ele. Continuava sem achar, porém, que estivesse em contacto com o Cézanne histórico. A nossa sessão regular com Seth nessa segunda-feira à noite pareceu uma boa altura para pedir a Seth os seus comentários. Como de costume, obtivemos mais do que esperávamos.

4. Seth Sobre Cézanne,

Visões do Mundo e a Psique

Excertos de *A Natureza da Psique:*

A Sua Expressão Humana, de Seth

As nossas sessões regulares com Seth começam habitualmente por volta das 21h00 nas noites de segunda e quarta-feira. Em dezembro de 1975, quando tudo isto estava a acontecer, Seth tinha acabado de começar a ditar um novo livro, *A Natureza da Psique: A Sua Expressão Humana*. O Rob, contudo, ainda estava a fazer as suas próprias notas para o livro anterior de Seth, *A Realidade «Desconhecida»*, e o Rob, claro, transcrevia todas as sessões para começar. Seth estava no Capítulo 3 de *Psique*, como tínhamos passado a chamar ao seu livro mais recente. Se ele começasse a ditar material para isso, então o Rob pretendia perguntar sobre Cézanne quando Seth lhe pedisse perguntas, como fazia frequentemente.

Os meus sentimentos estavam divididos nessa noite. Queria que Seth continuasse a ditar, mas também queria alguns comentários dele sobre Cézanne, se possível. Tal como aconteceu, Seth satisfez-me em ambas as frentes — usando a minha experiência com o texto de Cézanne como material para o seu terceiro capítulo.

A sessão foi a de segunda-feira à noite, 15 de dezembro. Eu tinha passado uma boa parte da tarde a «obter mais Cézanne» e a fazer as tarefas domésticas normais. O meu próprio *Política Psíquica* esperava na minha secretária para ser terminado e, enquanto esperávamos que a sessão de Seth começasse, eu perguntava-me como iria lidar com o meu livro e com Cézanne — se mostrasse sinais de se desenvolver num manuscrito de tamanho completo. O Rob estava suficientemente ocupado a acompanhar as sessões regulares de Seth e a preparar *A Realidade «Desconhecida»* para publicação.

Enquanto estávamos ali sentados, pensei que havia material suficiente para cinco pessoas lidarem. Mesmo enquanto refletia sobre tudo isto, contudo, senti Seth por perto. Pouco antes de entrar em transe, pensei: Não havia como enganar a diferença entre os meus sentimentos nas sessões de Seth e noutras alterações de consciência. O

material de Cézanne não carregava aquela marca de presença imediata. Em contraste, Seth estava aqui: Senti diversão, viva simpatia — e Seth estava a sorrir para o Rob.

Incluo a sessão inteira aqui, já que mostra como Seth trabalha com o seu próprio material e como relacionou o texto de Cézanne com o seu próprio livro. Nesta sessão, como de costume, Seth refere-se a mim e ao Rob pelos nossos «nomes de entidade», chamando-me Ruburt e ao Rob, Joseph.

Boa Noite.

(«Boa noite, Seth», disse o Rob.)

Ditado — continuação do Capítulo Três.

Quando estão em contacto com a psique, experienciam conhecimento direto. O conhecimento direto é compreensão. Quando estão a sonhar, estão a experienciar informação direta sobre vós próprios, ou sobre o mundo. Estão a compreender o vosso próprio ser de uma forma diferente.

Quando estão a ler um livro, estão a experienciar conhecimento indireto que pode ou não levar à compreensão. A compreensão em si existe quer tenham ou não as palavras — ou até os pensamentos — para a expressar. Podem compreender o significado de um sonho sem o entenderem de todo em termos verbais. Os vossos pensamentos ordinários podem vacilar, ou deslizar e escorregar em volta da vossa compreensão interior sem nunca se aproximarem de a expressar.

Os sonhos lidam com associações e validades emocionais que muitas vezes parecem não fazer sentido no mundo habitual. Eu disse antes que ninguém vos pode dar realmente uma definição da psique. Ela tem de ser experienciada. Como as suas atividades, sabedoria e perceção emergem em grande parte de outro tipo de referência, então devem aprender a interpretar o vosso encontro com a psique para o vosso eu habitual. Uma das maiores dificuldades aqui é a questão da organização. Na vida regular, organizam a vossa experiência muito nitidamente, empurram-na para padrões ou canais aceites, para ideias e crenças preconcebidas. Moldam-na para se ajustar a sequências temporais.

A organização da psique não segue nenhuma predisposição aprendida desse tipo. Os seus produtos podem muitas vezes parecer caóticos simplesmente porque transbordam sobre as vossas ideias aceites sobre o que é a experiência. Impuseram um certo tipo de ordem sobre a perceção. Defendem isto tão automaticamente que parece não existir outro tipo de ordem. Imaginam então que o caos ou acontecimentos aleatórios sem sentido existem fora das vossas próprias e nítidas fronteiras psíquicas.

Em *Seth Fala*, tentei descrever certas extensões da vossa própria realidade em termos que os meus leitores pudessem compreender. Em *A Natureza da Realidade Pessoal*, tentei alargar as fronteiras práticas da existência individual tal como é habitualmente experienciada. Tentei dar ao leitor pistas que aumentassem o gozo e a realização práticos, espirituais e físicos na vida diária. Esses livros foram ditados por mim num estilo narrativo mais ou menos direto. Em *A Realidade «Desconhecida»*, fui mais longe, mostrando como as experiências da psique transbordam para fora, para a luz do dia, por assim dizer. Esperemos que, nesse livro, através do meu ditado e através da experiência de Ruburt e de Joseph, o leitor pudesse ver as dimensões maiores que tocam a vida ordinária, e sentir a magia maior da psique. Esse livro exigiu muito mais trabalho por parte de Joseph, e esse esforço adicional em si foi uma demonstração de que os acontecimentos da psique são muito difíceis de definir no tempo.

Aparentemente, a sua ação vai em todas as direções. Pode ser mais fácil dizer, por exemplo: «Este ou aquele acontecimento começou em tal altura, e terminou mais tarde em tal e tal altura.» À medida que Joseph fazia as suas notas, contudo, tornou-se aparente que alguns acontecimentos dificilmente poderiam ser assim definidos no tempo, e na verdade pareciam não ter início nem fim.

Como amarram os acontecimentos tão diretamente ao tempo, raramente se permitem qualquer experiência, exceto em sonhos, que pareça desafiá-lo. As vossas ideias sobre a psique limitam, portanto, a vossa perceção dela. Ruburt é muito mais tolerante do que a maioria dos meus leitores a esse respeito. Ainda assim, espera frequentemente que as suas próprias experiências, bastante pouco ortodoxas, apareçam no tipo de trajeto ordenado com o qual todos estão familiarizados.

Na nossa última sessão de livro, dei o título para este capítulo, mencionando as emoções, a associação e o facto de a psique ter de ser diretamente experienciada. Não ditei uma sessão de livro propriamente dita novamente até esta noite. Entretanto, Ruburt tem estado a encontrar dimensões da psique novas para ele.

(Segundo as notas de sessão do Rob, o nosso gato, Willy, saltou para o meu colo nesta altura e começou a amassar as minhas calças de ganga. O Rob acabou por pôr o Willy na sala de escrita e fechou a porta, enquanto eu permanecia em transe. Depois, como Seth, continuei:)

Não ocorreu a Ruburt que essas experiências tivessem algo a ver com o meu livro, ou que, ao agir tão espontaneamente, ele estivesse a seguir qualquer tipo de ordem interior. Ele queria que estas páginas se seguissem de forma nítida uma a uma. Cada uma das suas experiências, contudo, demonstra as formas pelas quais os acontecimentos diretos da psique desafiam os vossos conceitos prosaicos de realidade, tempo e sequência ordenada de ação. Serviram também para evidenciar a diferença entre conhecimento e compreensão, e para enfatizar a importância do desejo e das emoções.

De certo modo, claro, a minha própria experiência está divorciada dos meus leitores. Contudo, à medida que esta informação — o material de Seth — é filtrada através da vida de Ruburt, vocês são capazes de ver como ela se aplica à Existência que é «atualmente» a vossa. As experiências recentes de Ruburt são particularmente importantes, no sentido em que, por implicação, vão contra muitas crenças fundamentais aceites que são geralmente mantidas. Usaremos estes últimos episódios como uma oportunidade para discutir a presença de conhecimento que parece ser «supernormal» — disponível, mas geralmente intocado. Descreveremos mais detalhadamente os gatilhos que podem tornar essa informação prática, ou trazê-la para um alcance prático.

Primeiro que tudo, há vários pontos que quero fazer. Vocês nascem com a inclinação para a linguagem. A linguagem está implícita até na vossa estrutura física. Nascem com a inclinação para aprender e explorar. Quando são concebidos, já existe um padrão

completo para o vosso corpo físico adulto — um padrão que é suficientemente definitivo para vos dar o tipo reconhecível de forma adulta, embora suficientemente variável para permitir variações literalmente infinitas.

Seria idiótico da vossa parte dizerem que foram forçados a tornar-se adultos. Por um lado, em qualquer momento dado poderiam terminar o processo — e muitos fazem-no. Por outras palavras, pelo facto de o padrão de desenvolvimento existir, em vossos termos, isto não significa que cada um desses desenvolvimentos não seja único.

Nos vossos termos, novamente, em qualquer tempo terreno existem muitos desses padrões. Em aspetos maiores, contudo, todo o tempo é simultâneo e, portanto, todos esses padrões físicos existem ao mesmo tempo.

Descansa os teus dedos *(disse Seth para o Rob).* Vai buscar alguns cigarros para o Ruburt. Eu mantenho-o em transe. Queres descansar?

(O Rob disse que não precisava de uma pausa, embora estivesse a tomar notas ininterruptamente desde que a sessão começara às 21:10 e fossem agora 22:05. Ele foi buscar-me alguns cigarros e eu acendi um automaticamente, ainda em transe. Depois Seth continuou:)

Nas áreas psíquicas, todos os padrões para conhecimento, culturas, civilizações, realizações pessoais e de massa, ciências, religiões, tecnologias e artes existem da mesma forma.

A psique privada, a parte de vós que não reconhecem, está consciente desses padrões, tal como está consciente dos padrões biológicos físicos privados sobre os quais forma a vossa imagem. Certas tendências, inclinações e probabilidades estão então presentes na vossa estrutura biológica, para serem ativadas ou não de acordo com os vossos propósitos e intenções. Vocês podem pessoalmente ter a capacidade de ser um excelente atleta, por exemplo. As vossas inclinações e intenções podem, contudo, levar-vos numa direção diferente, de modo que os gatilhos necessários não sejam ativados. Cada indivíduo é dotado de uma variedade de talentos; os seus próprios desejos e crenças ativam certas capacidades e ignoram outras.

A espécie tem embutida em si todo o conhecimento, informação e «dados» de que possa possivelmente precisar sob todas e quaisquer condições. No entanto, tem de ser ativado psiquicamente, tal como um mecanismo físico como um músculo é ativado através do desejo ou da intenção.

Isto não significa que aprendem o que, em termos mais amplos, já sabem, como por exemplo quando aprendem uma aptidão. Sem o desejo desencadeador, a aptidão não seria desenvolvida — e continuariam a aprendê-la à vossa própria maneira única. Ainda assim, o conhecimento da matemática e das artes está tão dentro de vós como os vossos genes estão dentro de vós. No entanto, vocês acreditam habitualmente que toda essa informação tem de vir de fora. Certamente que as fórmulas matemáticas não estão impressas no cérebro, contudo são inerentes à estrutura do cérebro e estão implícitas dentro da sua existência. O vosso próprio foco determina a informação que está disponível para vós. Dar-vos-ei aqui um exemplo.

Ruburt pinta como passatempo. Por vezes pinta durante períodos bastante longos, depois esquece-se disso. Joseph é um artista. Ruburt tem-se perguntado sobre os conteúdos da mente, curioso quanto à informação que lhe estava disponível. As festas de Natal estavam a aproximar-se. Ele perguntou o que Joseph gostaria de receber como presente, e Joseph respondeu mais ou menos: «Um livro sobre Cézanne.»

O amor de Ruburt por Joseph, os seus próprios propósitos e as suas crescentes dúvidas, juntamente com o seu interesse pela pintura em geral, desencadearam exatamente o tipo de estímulo que rompeu com as crenças convencionais sobre o tempo e o conhecimento. Ruburt sintonizou-se com a visão do mundo de Cézanne. Ele não contactou Cézanne pessoalmente, por si só, mas sim a compreensão de Cézanne da pintura como arte. Ruburt não é tecnicamente hábil o suficiente para seguir as instruções de Cézanne.

Joseph é suficientemente hábil, mas não quereria seguir a visão de outro. A informação, contudo, é extremamente valiosa, e o conhecimento sobre qualquer tipo de assunto está disponível

exatamente dessa maneira, mas é alcançado através do desejo e através da intenção.

Isto não significa que qualquer pessoa, espontaneamente, sem escolaridade, possa subitamente tornar-se um grande artista, ou escritor, ou cientista. Significa sim que a espécie possui dentro de si essas inclinações que florescerão. Significa também que estão a limitar o alcance do vosso conhecimento. Não significa que todo o conhecimento nesses termos já exista, também, pois ele torna-se automaticamente individualizado à medida que o recebem, e portanto, novo. Faz a tua pausa ou termina a sessão, como preferires.

(Isto último foi dirigido ao Rob, claro. Desta vez o Rob disse: «Vamos fazer a pausa», e num minuto saí do transe.)

(O nosso período de descanso foi breve, no entanto. O Rob e eu fomos à casa de banho, fomos ver o gato, sentámo-nos novamente; e o Rob só teve tempo de me dizer que Seth estava a combinar a sua explicação de «Cézanne» com o ditado do seu próprio livro, quando Seth recomeçou:)

O vosso desejo atrai automaticamente o tipo de informação de que necessitam, embora possam ou não estar conscientes disso.

Se forem dotados de talento e quiserem ser músicos, por exemplo, podem literalmente aprender enquanto dormem, sintonizando-se com as visões do mundo de outros músicos, tanto vivos como mortos em vossos termos. Quando estão acordados, receberão pistas interiores que aparecem — impulsos ou inspiração. Podem ainda precisar de praticar, mas a vossa prática será em grande parte com alegria, e não demorará tanto tempo como poderia demorar a outros. A receção de tal informação facilita a aptidão, e opera basicamente fora das sequências do tempo.

O material de Cézanne obtido por Ruburt, portanto, vem muito rapidamente, ocupando uma fração insignificante do dia. No entanto, a sua qualidade é tal que críticos de arte profissionais poderiam aprender com ele, embora algumas das suas produções pudessem demorar períodos de tempo muito mais longos e resultar de um extenso conhecimento consciente de arte, do qual Ruburt carece quase por completo. As produções da psique, pela sua própria natureza,

portanto, rompem com muitas das crenças mais estimadas. Parece quase uma heresia supor que tal conhecimento está disponível, pois então de que serve a educação?

Contudo, a educação devia servir para apresentar um estudante a tantos campos de empenho quantos fosse possível, de modo a que ele ou ela pudesse reconhecer aqueles que servem como gatilhos naturais, abrindo aptidões ou promovendo o desenvolvimento. O estudante irá então escolher e selecionar.

O material de Cézanne era do «passado», contudo o conhecimento futuro é igualmente acessível. Há, claro, futuros prováveis, mas o vosso corpo representa um futuro provável concretizado do ponto de vista do vosso passado. A informação futura está ali tão disponível, teoricamente, como o padrão «futuro» de desenvolvimento do corpo estava ao vosso nascimento — e isso era certamente prático.

Fim da sessão. Um afetuoso boa noite.

Na verdade, este foi apenas o fim da sessão do livro, porque Seth perguntou depois ao Rob se ele tinha alguma pergunta. O Rob tinha, sobre outros assuntos, os quais Seth discutiu até às 23:24. Depois, enquanto tomávamos um lanche, o Rob leu-me a explicação de Seth sobre o material de Cézanne. Eu gemi. «Quão ingénua podes ser?», disse eu. Devia ter sabido que as minhas novas experiências estavam de algum modo ligadas ao novo livro de Seth. Cada vez que ele começa um, a minha própria vida parece refletir o tema dele, ou acontece-me algo que é um exemplo perfeito daquilo sobre o qual ele está a escrever.

Deve ser uma espécie de jogo que jogo comigo mesma — saber e não saber ao mesmo tempo, porque assim que o Rob leu a sessão, as ligações entre a minha experiência com Cézanne e o livro de Seth tornaram-se óbvias.

Quão óbvias eram não ficou realmente claro, no entanto, até eu pedir ao Rob para verificar a última sessão de livro que Seth tinha dado. Eu andava vagamente preocupada com o facto de, embora tivéssemos sessões, Seth ter estado ultimamente a discutir outros assuntos — o cérebro, ondas cerebrais, civilizações passadas, entre

outros — em vez de ditar o seu livro. Agora vi o que ele andara a fazer quando o Rob e eu relemos a última sessão do livro. Tinha sido realizada a 27 de outubro.

Nela, Seth também discutiu um sonho do Rob, no qual o Rob encontrava membros da sua família — mortos e vivos. Seth disse: «Joseph ficou a interrogar-se sobre esta mistura de vivos e mortos... Vocês seguem as vossas próprias sequências temporais; contudo, a psique não está tão limitada. Para ela, a vossa morte já ocorreu (do vosso ponto de vista). No entanto, também é verdade dizer que, do ponto de vista dela, o vosso nascimento ainda não aconteceu. Vocês têm uma experiência maior fora das vossas estruturas de tempo e existência. Ali podem encontrar-se com parentes há muito mortos, ou com crianças que ainda não nasceram... Nessa estrutura, os vivos e os mortos podem misturar-se livremente. Em tais circunstâncias, estão literalmente a tomar consciência de outras perspetivas de existência. Estão a virar esquinas do ser e a descobrir as profundezas multidimensionais da psique.»

Depois Seth usou várias páginas utilizando a pintura como uma analogia para explicar formas em que nós «emolduramos» as nossas vidas. Ele continuou: «Os factos verdadeiros são que vocês existem nesta vida e fora dela simultaneamente. Estão 'entre vidas' e 'em vidas' ao mesmo tempo. As dimensões mais profundas da realidade são tais que os vossos pensamentos e ações não só afetam a vida que conhecem, mas também alcançam todas essas outras existências simultâneas. O que pensam agora é inconscientemente percecionado por algum eu hipotético do século XIV. A psique é aberta. Nenhum sistema é fechado, sistemas psicológicos menos do que nenhuns...»

Depois Seth discutiu métodos para tomar consciência do conhecimento maior da psique, dizendo: «Há surpresas e encantos à espera se simplesmente aprenderem a expandir a vossa consciência, explorando não apenas o estado de sonho, mas a vossa realidade desperta de formas mais aventureiras... As dimensões da psique têm de ser experienciadas, em qualquer grau. Não podem ser simplesmente definidas.» Ele terminou esse capítulo com a promessa de fornecer alguns exercícios para o leitor no seguinte, o Capítulo 2, e

deu o cabeçalho do capítulo: «Associação, as Emoções e Essa Estrutura de Referência Diferente.»

Ele só começou esse capítulo nessa altura, mencionando novamente que a experiência da psique existe fora do tempo — mas frisando que a podemos tornar muito mais disponível, praticamente, se ficarmos mais alertas às possibilidades. Depois enfatizou que as emoções e as nossas intenções são sumamente importantes a esse respeito, terminando com: «Em grande medida, portanto, as emoções desafiam o tempo.»

Quando li essa linha, tudo se tornou claro — porque foi o meu desejo emocional de arranjar um presente fantástico para o Rob que desencadeou o material de Cézanne, pôs os processos secretos da psique em movimento, desafiou o tempo ou pelo menos as nossas ideias sobre ele, e me impeliu para este último encontro. Era quase como se Seth estivesse à espera que a minha mais recente experiência me alcançasse... antes de dar a sua próxima sessão do livro; como se, antecipadamente, tivesse planeado a sua inclusão.

Vagamente, senti que Seth ainda estava «por perto», profundamente divertido. O Rob e eu ainda tínhamos muitas perguntas, mas estávamos cansados — passava da meia-noite e até o Willy estava a dormir. Seguimos o exemplo dele e fomos para a cama.

5. «Deus Foi Civilizado Quando Criou as Trovoadas?» — Cézanne Sobre a Natureza,

as Convenções e a Vida Pessoal do Artista

Na semana seguinte, começámos os preparativos para o Natal: havia ruidosas poeiras de neve de vez em quando; o correio ficou mais pesado; começámos a pensar em dar uma pequena festa de festas. Contudo, com tudo isso, foi a continuação do texto de Cézanne, e não a época, que acrescentou uma nova textura psicológica condimentada às nossas vidas. Ou melhor, a festa que se aproximava e o texto de Cézanne fundiram-se nas nossas mentes, engrandecendo-se mutuamente. O Rob continuava a entrar no meu pequeno ateliê com o seu: «Como vai o meu presente de Natal? Mais algum Cézanne?», e ambos nos interrogávamos sobre o que se iria desenvolver.

Mais do que isto, claro, o manuscrito continha um sabor e um sentimento que nos cativavam a ambos. Visão do mundo ou o que quer que fosse, o amor pela pintura e o sentido de dedicação a ela eram brilhantemente claros — além de um conhecimento que muitos pintores desejariam ardentemente possuir. Quase todos os dias, independentemente daquilo em que estivesse envolvida, e sem hora pré-determinada, eu sabia subitamente que «Cézanne» estava pronto. Podia estar na minha secretária, ou a lavar a louça, ou a fazer qualquer outra coisa — as minhas atividades pareciam não fazer qualquer diferença. De cada vez, seguia o procedimento que tinha começado desde o início, colocando o nome de Cézanne no topo do papel, e quase imediatamente o material começava. O manuscrito ganhava forma; com a sua própria e estranha integridade, sentido de propósito e natureza inabalável. Parecia mesmo um diário, sem preliminares ou adornos; os conteúdos da mente de um pintor.

ENTRADA 6

16 de dezembro de 1975

(12:30-1:00 P.M.)

O artista conhece a natureza melhor do que qualquer cientista, de uma forma que vai além das medições. O olho do cientista está anuviado para a sua própria visão privada, pois ele tenta ver o mundo como pensa que deve aparecer a todos os homens: ele lida com semelhanças, sem necessariamente perceber que as semelhanças surgem das diferenças. Um botânico pode nunca ter um sentimento real pelas flores, por exemplo, pois pode agrupá-las de tal modo que uma pintura de uma flor possa carregar uma mensagem maior do que toda a sua informação. Ao mesmo tempo, um tal botânico pode tirar as flores do seu contexto, no sentido em que pode ignorar o meio envolvente maior no qual elas crescem.

O artista, ao acarinhar a realidade de objetos como a fruta, ainda pode implicar a sua vitalidade interior ao não definir as suas arestas de forma demasiado definitiva; e pelo uso inteligente da cor ele pode implicar, mesmo num fruto maduro, os seus estágios pré-maduros e pós-maduros, de modo que lhe é dado movimento no tempo. E ao não

o fixar de forma demasiado segura, ele pode também dar-lhe mobilidade no espaço.

Numa árvore, as maçãs movem-se. Numa mesa, essa capacidade ou característica continua a fazer parte das maçãs, mesmo que a oportunidade ou condições de movimento diminuam. Uma rocha, embora fixa, continuará a mover-se se lhe for dada a oportunidade e, portanto, também possui a possibilidade de movimento. Mesmo a mais pesada das montanhas é composta por objetos vivos, cada um à sua maneira capaz de movimento: ramos de árvores acenam ao vento, pequenas pedras caem em aluimentos de rocha em miniatura e pequenos ribeiros transportam folhas colina abaixo.

Por isso, as montanhas devem também ser construídas por várias camadas de tinta viva, aplicadas com sucesso com as pinceladas rápidas que em si mesmas implicam movimento. A lama na natureza também não é enlameada, mas composta pelas suas próprias transparências brilhantes — cores de terra suavizadas mas não diluídas, brilhantes para si mesmas no seu próprio contexto; não pesadas. A lama também é móvel e desliza, e a terra mais pesada pode ainda ser segurada na mão e deslizar entre os dedos. Assim, acima de tudo, o artista deve lembrar-se do vivificar que está dentro do objeto mais em repouso.

O vento não é um objeto, contudo os seus efeitos devem ser mostrados à medida que toca e move os objetos; e em toda a parte, mesmo no ateliê mais fechado, há movimentos de ar. Os fundos, portanto, devem sempre sugerir uma desigualdade de luz, sombra e movimento — implícito ou antecipado. Mesmo um fundo de parede pintado deve carregar estas implicações. As sombras dos objetos estendem-nos no espaço, mas onde começa ou termina realmente a sombra? As convenções exigem que as sombras terminem em tal e tal lugar, mas se o artista olhar cuidadosamente, há inumeráveis fusões e subformas onde as sombras se fundem, de modo que, por exemplo, nenhuma área de parede é plana, mas à sua maneira salpicada, e na verdade os objetos numa divisão estão gravados de certa forma nas suas paredes.

(15:50-16:30 P. M.)

Embora a estrutura e a forma devam ser respeitadas, elas não devem ser delineadas com pinceladas demasiado rígidas, pois há uma qualidade sugestiva nos objetos da natureza que também deve ser expressa. Claro que um objeto, novamente, sugere outros, como o brinquedo evoca a imagem de uma criança, uma faca a de um garfo, e assim por diante. Uma maçã, a este respeito, pode sugerir uma macieira ou um pomar. Mas os objetos podem sugerir valores menos concretos também; assim como uma flor no seu auge sugere a primavera, enquanto outra no seu maior florescimento evoca o outono.

Ao selecionar flores para naturezas-mortas, portanto, isto deve ser tomado em consideração; pois as flores como objetos vivos carregarão as implicações das várias estações em que são características. O artista deve saber, digamos, ao misturar flores de primavera e de outono numa natureza-morta, que está a usar flores que em si mesmas não costumam aparecer lado a lado; por isso, uma tal natureza-morta será intrinsecamente diferente de uma na qual as flores sazonais aparecem juntas, mesmo que os métodos de pintura sejam os mesmos.

Um desabrochar pode sugerir o verão. Contudo, um campo inteiro de flores de verão é ainda de algum modo mais do que a coleção inteira de flores e árvores que o possam compor. Esse «algo» acrescentado tem a ver com um tipo de sugestão mais profundo que paira em redor dos objetos: é parcialmente composto pela sua textura, tamanho, forma, coloração, e contudo, não pode ser encontrado em nenhum desses valores ou mesmo na sua combinação. Ainda assim, é dever do artista expressar esta sugestibilidade acrescentada.

Uma maçã é sempre uma maçã e nunca se tornará uma laranja; e contudo, uma maçã sugere todo o reino das frutas e também evoca julgamentos e valores que nada têm a ver com as artes visuais por si só, e contudo sempre estiveram ligados a elas. A maçã tem conotações religiosas e, por mais inocente que o artista ache a maçã, para alguns ela sugerirá a queda do Jardim do Éden. Nós dizemos, «os frutos da terra», significando os dons da natureza. Por isso, a maioria das pessoas não consegue compreender por que razão um artista pinta frutas em vários estágios de amadurecimento ou deterioração — pois para elas, qualquer coisa demasiado madura carrega frequentemente

conotações desagradáveis. Por isso, a maioria das pessoas quer fruta fresca nas suas naturezas-mortas e rostos frescos nos seus retratos.

Esses valores estão na mente das pessoas e nada têm a ver com os objetos que possam estar envolvidos. Ainda assim, o artista deve estar ciente de tais julgamentos e usá-los em seu proveito; caso contrário, eles podem trabalhar contra ele, pelo menos na opinião das pessoas.

Quem diz «uma maçã é uma maçã» nunca olhou claramente para uma maçã para ver como ela é diferente de todas as outras e como é semelhante. Assim, o artista numa natureza-morta deve mostrar a singularidade de um fruto enquanto deixa espaço para o jogo do movimento mental sugerido, para que a maçã, sendo ela própria, também seja livre para sugerir maçãs em geral.

(19:00-19:45 P. M.)

Além da pincelada de golpe rápido — e direi mais sobre pinceladas mais tarde —, a cor deve carregar a ação de uma pintura, avançando-a ou modulando-a; e é uma boa coisa lembrar que uma cor plenamente declarada é algo difícil de superar. Isto é, uma tal combinação de cor e valor é tão enfática que implicará — por si só — uma ação completa, além de qualquer desenvolvimento mais pleno. Se a cor primária for tratada desta maneira, plenamente declarada tanto no matiz como no valor, então o efeito pode ser o de parar a ação da pintura nesse ponto; pois além dele não há, em termos de cor, lugar para onde ir.

Os valores de uma cor são supremamente importantes no sentido em que distribuem a ação em pequenas doses, contrastam gradações de movimento antecipado e dão à ação e à luz uma estrutura interior pela qual subir — ou sobre a qual saltar. Sem a estrutura dos valores, contudo, as cores parecem suspensas ou sem raízes; isto é, os valores menores preparam um leito para os mais fortes e, dessa forma, apoiam a maior ação da pintura. As cores primárias carregam o movimento mais veloz, com os vermelhos e amarelos (usados em pequenas doses) a carregarem a ação através da tela em qualquer direção que o artista deseje. Os azuis e verdes fazem o mesmo, mas também se podem modular melhor.

Nenhum valor de um vermelho desaparece realmente, por exemplo, onde um azul ou verde pode, para efeitos práticos, desaparecer enquanto continua a servir os seus propósitos. Os azuis e verdes podem unir elementos opostos ou aparentemente opostos numa pintura; podem deslizar um pelo outro. Deve haver quantidades variáveis de tinta numa tela, para que esta não seja coberta uniformemente como um cobertor, mas seja deixado espaço para a tela respirar aqui e ali. A erva, por exemplo, precisa mais de um sentimento de abertura desta maneira do que edifícios ou jarros que não estão — nesse aspeto — vivos. Mas camadas uniformes não darão a impressão de erva viva, pelo que as camadas de tinta devem ser tão desiguais como a própria terra o é. Um vaso, sendo mais ou menos uniforme em espessura, pode ser pintado em muitas camadas, acrescentando cada uma solidez, e ainda assim as pinceladas não devem agir de modo a sufocar as pinceladas por baixo, mas cavalgar a cavalo, sobrepondo-se.

Embora um artista fique justificadamente satisfeito com a firmeza da sua mão, por vezes uma pincelada perfeita, súbita e agitada, dará tanta iluminação a uma pintura como um golpe de relâmpago. Noutras ocasiões, o peso num dos lados do pincel em relação ao outro justificará uma pincelada que seria medíocre se a pressão fosse igual; e trará variações no valor da cor, minúsculas mas altamente atraentes, que movem a ação da pintura para a frente. Também é bom lembrar que o pincel age contra o grão da tela, e que as suas características afetam as pinceladas — suavizando-as, preenchendo-as, rejeitando ou aceitando a tinta, em qualquer grau. A tinta deve aderir, mas não afundar-se na preparação da tela.

De certo modo, as cores são como um exército, e o artista deve ser o general, caso contrário elas avançarão ou recuarão por sua conta como tropas dispersas; não trabalhando juntas, mas envolvidas em escaramuças entre si. Pintar é como uma batalha de muitas formas; uma série de confrontos do artista com a sua visão, com a tela como campo de batalha. Com sorte, o resultado é uma vitória criativa, mas em todo o caso o artista deve manter a sua posição.

Não quero dizer que ele deva dominar a sua pintura ou pretender ser o seu mestre, pois humildemente o artista sabe que ele próprio foi

criado, tal como está a criar. A esse respeito, ele não deve julgar o seu trabalho com demasiada dureza, para que o criador maior não olhe para as faltas dele, do artista, com um olho igualmente severo. Aderente a isto, ele deve ser mestre das cores enquanto lhes dá também uma certa liberdade.

ENTRADA 7

17 de dezembro de 1975

(14:30-15:30 P. M.)

Cada artista deve ser O Artista para si próprio, pois o mundo que ele cria deve ser a sua visão privada, tal como o mundo físico é a visão privada de Deus. Deus não tinha ninguém em quem confiar e não dependia das ideias de nenhum outro sobre o que o mundo devia ser — é por isso que Ele é Deus. No momento em que Ele duvidasse da Sua própria autoridade em tais matérias, cairia da Sua elevada condição.

Por isso, o artista, à sua própria maneira, deve formar um novo mundo a partir das suas matérias-primas — aquelas que lhe estão disponíveis em termos de tinta, tela, pincel e assim por diante, e aquelas disponíveis no seu próprio caráter. Pois o artista deve partilhar os materiais da sua arte com todos os outros artistas; essa limitação é-lhe imposta. Ele pode usar esses materiais de forma diferente, mas deve usar as mesmas ferramentas do ofício que estão disponíveis para todos. Por isso, o que o artista faz com esses materiais partilhados é o que é importante. Para os usar em seu proveito, ele deve minerar essas matérias-primas individuais que não partilha com mais ninguém — as suas próprias características, inclinações, capacidades e idiossincrasias; estas acima de tudo.

Usando essas matérias-primas, ele transforma tudo o resto, e a partir dos mesmos materiais físicos disponíveis para todos os outros, cria pinturas que são suas e desiguais a quaisquer outras — porque cada pincelada do seu pincel segue pinceladas interiores de sensação que atingem a própria alma do artista; e estas ele transfere para a tela. É precisa paciência e estado de alerta para diferenciar estas «verdadeiras pinceladas», que vêm do conhecimento do artista sobre

si próprio, daquelas «pinceladas falsas», que vêm das ideias que ele aceitou dos outros sobre como uma pintura devia ser feita.

Ele deve usar as suas próprias características como usa a cor; misturando-as astutamente, usando-as em seu proveito, destacando algumas e modulando outras — enquanto continua, tal como com as cores, a ser mestre delas. Por vezes, elas devem ser usadas com toda a força, como com uma cor primária, pois há características primárias num artista como há cores primárias nas tintas. O artista deve estar familiarizado com cada uma. Não se pode conhecer as próprias características e usá-las na pintura se não se lhes der alguma liberdade de outro modo, exigindo apenas que venham quando chamadas a seu pedido. Por isso, há um período em que um artista deve aprender a reconhecer as suas características primárias, usá-las e estudá-las como faz com as suas cores. Então, e só então, armado com este conhecimento, pode ele usá-las com o devido proveito na sua arte.

A bondade convencional, a civilidade e a piedade são para os homens que não se conhecem a si próprios, por isso fazem o que lhes mandam ou comportam-se como todos os outros fazem. Temem que, deixados a sós, nunca seriam civilizados — ou bons ou pios. Deus foi civilizado quando criou as trovoadas? Disparate! O artista deve conhecer os seus próprios estados de espírito e não apanhar o hábito de agir de uma maneira quando sente de outra. Se se sente bem — gigantesco em boa vontade quando se sente bem — e terrível como um gigante zangado quando se sente mal, então deve saber isto e não fingir o contrário, senão ficará embotado para o movimento dentro de si mesmo. Esse movimento é a sua resposta pessoal direta ao mundo em qualquer momento dado. Por outras palavras, os seus contrastes terão desaparecido.

Dizer «Bom dia» automaticamente é igualmente um disparate e nega os sentimentos reais daqueles envolvidos ao padronizar a resposta, tornando-a convencionalmente agradável à custa do sentimento individual. Um artista deve respeitar a honestidade direta das suas emoções, mas as pessoas não estão habituadas a que se lhes lide com honestidade, por isso ficam muitas vezes indignadas com o comportamento do artista. Contudo, o artista é responsável por trazer os seus sentimentos para algum tipo de controlo, depois de os

compreender, onde a maioria dos homens depende da sociedade para o fazer por eles. Desta forma, o artista pode cometer erros, mas estes são seus, pelo menos, e se são frequentemente refletidos no seu trabalho, os seus triunfos também o serão.

Quando as pessoas perguntam sobre a vida pessoal de um artista, não compreendem que a sua vida pessoal mais profunda é o seu trabalho; esse nível do seu ser onde não lida com outras pessoas, mas consigo próprio. A sua vida familiar não é a sua preocupação mais profunda; é essa parte da sua vida pessoal que ele deve partilhar com os outros. Ele é afetado pela sua família e pelas suas relações com os outros, mas atrevo-me a dizer que, se o artista tivesse outra família além daquela que tem, continuaria a ser um artista e a ter uma vida pessoal no seu trabalho que era separada. Outros homens podem ser pais, maridos, filhos — como o artista pode ser —, mas no seu trabalho, um artista cria sozinho de uma forma que poucos conseguem compreender.

Por vezes nem o próprio artista compreende. Se um homem faz colheres ou roupas ou colhe grão para as pessoas comerem, então todos os envolvidos compreendem o propósito do seu trabalho. O padeiro não tem de perguntar a si próprio o propósito do pão, mas apenas dar uma mordidela e sentir o estômago inchar. Mas ninguém compreende realmente para que serve uma pintura, ou o seu propósito. Os críticos estão sempre a dar teorias diferentes; mas o artista, que parece que devia saber, sabe menos do que ninguém — contudo mais do que qualquer um —, porque finalmente chega a perceber que a resposta não é sabida. Ele só sabe que tem de fazer o que faz, quer a função do seu trabalho seja compreendida ou não.

Uma pintura, poder-se-á dizer, é para se olhar; mas as pessoas não precisam de olhar para quadros da mesma forma que precisam de comer. A pintura de um moca de pão não serve o mesmo propósito do que um pedaço de pão. Por isso, durante todo o tempo em que um artista pinta, ele também se interroga sobre o propósito envolvido na sua atividade.

Quando as suas pinturas são rejeitadas, ele interroga-se. Pois quem senão um chapeleiro maluco faria chapéus de que ninguém

gostava ou que ninguém compraria? No entanto, obstinadamente, ele sabe que há uma função desconhecida na sua arte, e um propósito oculto que está apenas opacamente relacionado com o desejo das pessoas de decorarem as suas paredes. Algumas pessoas lêem, por exemplo, para passar as horas, ou para aprender disciplinas definidas como história ou geografia, ou para escapar. No entanto, uma pintura pode ser vista rapidamente e não fornece informação definida fora das suas próprias feições. Pior, muito mais pessoas sabem ler livros do que sabem ler pinturas. No entanto, os homens continuam a ser artistas.

ENTRADA 8

18 de dezembro de 1975

(5:30-6:45 A. M.)

A escultura, pelo menos, pode ser tocada, e as esculturas religiosas servem um propósito definido; tal como as estátuas políticas fazem. Contudo, a escultura deve isolar um sujeito do seu meio envolvente: A estátua de um soldado no seu cavalo, por exemplo, deve aparecer sem paisagem ou céu; e, exceto para as maiores obras, as estátuas são mais como caricaturas da vida do que expressões dela. De certo modo, o meio é demasiado literal, e quanto mais viva e objetiva a estátua, mais o observador é lembrado da sua rigidez e peso em comparação com a forma humana. Apenas a arte mais requintada pode elevar a escultura dessa comparação desagradável, pois a própria rocha carece dos contornos naturais que possui, digamos, em penhascos, talvez com ervas a crescer nas suas fendas e com a luz do sol a jogar em redor das suas superfícies.

Os pigmentos da terra, por outro lado, vêm de elementos naturais com uma velocidade de vida mais rápida; do próprio solo que para sempre se desloca, que produz as árvores e flores e possui uma natureza mais viva. Talvez os artistas dos homens das cavernas imaginassem que, se recolhessem pigmentos da terra e depois pintassem representações dos objetos da terra, os objetos ganhariam vida. Pois não seriam tais desenhos mergulhados na própria vida da natureza e depois moldados na réplica da terra? Se a erva se ergue da

terra, não poderia a erva que foi pintada ganhar vida se fosse pintada a partir dos pigmentos da terra?

O solo recria a fauna, mas até os homens das cavernas deviam saber que as rochas não reproduziam a sua própria espécie. Entalhes em madeira pareceriam superiores a estátuas de pedra, já que a madeira na natureza cresce. A pedra pode ser um meio bastante adequado para expressar a presença de santos ou figuras religiosas que se sabe estarem mortas; mas falha miseravelmente em qualquer tentativa de expressar a pessoa viva.

Numa pintura, um artista pode rearranjar a natureza como muito bem entender. Além disto, o artista sabe que qualquer segmento da natureza, digamos um campo particular, nunca é o mesmo. Obviamente muda com as estações, mas também é diferente de um momento para o outro; até a sua massa parece alterar-se nos feixes de luz que vêm e somem. Por vezes as sombras parecem ser mais profundas do que as ravinais ou cavernas reais; e noutras ocasiões as mesmas ravinas podem parecer tão rasas como colheradas de um líquido escuro e fluido. Mas os mesmos objetos naturais podem mudar a tal ponto que a paisagem inteira fica diferente em aparência, muito embora os objetos separados possam continuar a ser reconhecivelmente os mesmos.

Qualquer convenção pictórica sobrepõe-se a tais efeitos e padroniza a perceção do artista, de modo que ele já não vê com os seus próprios olhos, mas, por exemplo, pinta sempre as sombras de tal e tal modo, ou usa sempre as mesmas pinceladas para significar isto ou aquilo. Ele pode usar a espátula como um talhante numa ocasião com exatamente os resultados que quer, mas apenas um tolo usaria sempre a espátula de tal maneira, pois ela pode também ser a mais delicada das ferramentas, delineando a suavidade de uma flor com espantosa subtileza.

No entanto, muitos artistas seguem convenções que ditam como o pincel ou a espátula devem ser usados, onde a natureza, claro, varia as suas pinceladas, quer sejam as pinceladas de uma onda, de uma sombra ou de uma folha de erva. Há pouco de igual na natureza; quer no traçado da terra, nas cores das flores ou nas tonalidades do céu. Por

isso, uma pintura também não deve ser uniforme; em pinceladas, em camadas de tinta ou em equilíbrio. Contudo, uma pintura deve estar unida como a natureza está, onde a própria desigualdade atinge um equilíbrio desigual global.

O artista deve também ter cuidado com as suas próprias convenções, pois alguns métodos que se adequam ao seu estado de espírito e propósito num dia podem subitamente já não o fazer no dia seguinte. O artista deve lembrar-se de que ele muda à medida que a paisagem diante de si o faz. Ele também passará por estágios, embora possa não os reconhecer como tal senão mais tarde, imaginando que cada estágio é o final, ou o mais próximo das esperanças da sua realização.

Entretanto, em cada estágio, ele terá desenvolvido certos métodos; formas de usar o pigmento, dispor a tela, e assim por diante, que funcionam bem, de modo que o trabalho, no geral, tem uma unidade peculiar própria que o artista pode ter relutância em perder. No entanto, um dia, enquanto segue feliz com estes métodos, ele deparar-se-á subitamente com algo novo. Não precisa de ser nada mais do que uma forma diferente de usar o seu pincel; ou a descoberta de um valor em esvanecimento que antes dava como garantido. Pode ser simplesmente que, entre um minuto e o seguinte, ele percecione as dimensões da tela de uma maneira não familiar.

No momento em que ele age sobre a sua descoberta, o estágio anterior da sua pintura fica já em desordem, e um novo está a emergir. O artista deve ser suficientemente corajoso, então, para abdicar de algo que tem funcionado para ele em prol do desconhecido novamente; pois essa nova qualidade — seja ela qual for — transformará a sua arte mais uma vez. Pode ser que o estágio anterior fosse agradável para os outros, de modo que o artista tivesse vendas asseguradas e, portanto, liberdade para pintar. No entanto, ele deve abdicar até dessa segurança se a sua arte for evoluir à sua própria maneira.

Por vezes é bom para um artista começar deliberadamente uma pintura de uma maneira diferente da sua habitual; ou mudar a sua paleta; trabalhar ao ar livre se está acostumado ao seu ateliê, ou vice-

versa; fazer retratos em vez de naturezas-mortas ou alterar de outro modo os seus hábitos de trabalho mais íntimos. Muitas vezes esta divergência fá-lo-á regressar aos seus caminhos habituais, reanimado e com conhecimento adicional. O artista deve compreender os seus próprios estados de espírito, ritmos e características, contudo, pois por vezes um problema na pintura pode ser resolvido diretamente; e por vezes apenas opaca ou indiretamente.

ENTRADA 9

19 de dezembro de 1975

(11:00 A. M.-Meio-dia)

De um modo geral, a maioria das pessoas expressa-se através do mundo tal como ele é: Deixam a sua existência fluir através das convenções disponíveis, agrupamentos sociais e profissionais, organizações governamentais ou religiosas — e através destes meios expressam-se. Até certo ponto, dispersam-se tão automaticamente nestas formas culturais pré-fabricadas que os seus próprios sentimentos interiores nunca são diretamente encontrados. O artista está sempre a fazer um novo mundo que é o seu conjunto de obras. Ele está sempre a encontrar-se a si próprio porque não se está a dispersar como os outros fazem. A sua estabilidade, tal como ela é, é o seu trabalho. Não é sancionada pela convenção.

Ao retirar-se desse contexto, contudo, ele fica mais consciente das suas sensações e reações do que outros que têm bolsas mais ou menos automáticas onde as colocar: o amor vai para a família ou para a igreja; o ódio para os destruidores da igreja, propriedade, vida ou estado; a inveja contra os ricos, e assim por diante. O artista não tem lugar para pôr as suas emoções nesses termos, e por vezes os seus próprios sentimentos espantam-no. A sua experiência emocional é mais vívida de muitas maneiras — por esta razão: a de que ele não a dispersa. Com a sua energia, ele forma o seu novo mundo de quadros.

Por tudo isto, os objetivos do artista são-lhe muitas vezes desconhecidos, exceto à medida que se revelam. Desta forma, ele avança mais na fé do que os outros homens. O seu meio não é primariamente de todo de palavras, por isso muitas vezes até os seus pensamentos têm estrutura e forma, sem aquilo que é considerado a

substância da razão. Não que os seus pensamentos possam não ser razoáveis, mas as suas intuições e propósitos são formas para ele em vez de palavras; um vocabulário de pigmento, luz e sombra em vez de letras. Pois a sua visão preocupa-se com a substância interior, de uma forma diferente da de um escritor, digamos.

O artista está realmente obcecado pelo mistério de como a substância aparece, aparentemente do nada, nos objetos, estruturas e formas do mundo natural. Ele fica intrigado pela diferença em substância entre um objeto sólido e a sua sombra, e pelo facto de que qualquer objeto dado — embora pareça ele próprio — é diferente quando ele o contempla de outra perspetiva ou sob outra luz; ou mesmo quando muda apenas o seu ponto de vista subjetivo.

Como vêm as formas para o mundo? Quando mudam elas para outras formas? Um campo pode ser visto como um objeto com muitas partes, ou uma flor pode ser vista como um todo em si mesma; e o mundo muda de acordo com a forma como organiza as suas emoções — ou a sua paleta. Um homem que não conhece as suas cores não conhecerá a natureza suficientemente bem para fazer uma boa paisagem, porque não percecionará os muitos matizes da terra; eles estarão em falta dentro do homem e por isso ele não os pode objetivar.

Se as árvores dessem palavras em vez de folhas, eu seria um escritor. Mas as árvores dão folhas que são imagens e substância, por isso sou um artista. Acho que o mundo foi criado da forma como as imagens surgem na mente de um artista, só que a sua criatividade está limitada à tela. Uma pintura deve mostrar este dar e receber entre movimento, fluxo, fluidez e estrutura, forma e massa. Há movimento em todos os objetos e forma em todo o movimento. A maioria das pessoas, contudo, quer que os seus objetos continuem objetos e que sejam mostrados como tal, porque as pessoas vivem num mundo padronizado no qual as perceções são estandardizadas.

Os elementos do mundo natural são primariamente visuais. Se as colinas fossem feitas de notas musicais em perpétua ascensão, então eu seria um músico. Mas qualquer colina é uma declaração visual, aparente em gradações de substância, luz e sombra; na qual a cor está em toda a parte entrelaçada — tanto em coisas com substância como

em coisas aparentemente sem ela. O céu está cheio de cor, mas inocente de objetos em termos aceites; e a água é o mesmo — pode ser vista como um objeto fluindo e movendo-se, formando subformas que nunca são constantes mas que estão sempre presentes dentro dela. Numa natureza-morta, isto é invertido: Os objetos predominam e o movimento fluente é sugerido, fluindo em redor deles, através deles e por eles, como a água flui em redor das rochas num ribeiro.

As ondulações nos ribeiros são objetos transitórios, mudando de forma demasiado depressa; não podem ser colocadas em pose nem fixadas num lugar. Contudo, a forma dos objetos parece cercá-las de uma maneira incongruente; em sombras, o que é óbvio, mas as sombras também não têm um início ou um fim, apenas um ponto onde o artista diz ou decide que a sombra começará ou terminará. As sombras e a luz são como correntes num ribeiro que cercam as rochas; apenas objetos como jarros mantêm a sua forma enquanto os movimentos de luz e sombra não são tão aparentes.

ENTRADA 10

20 de dezembro de 1975

(10:00-10:30 A. M.)

Não há equívoco com uma pintura quando ela está terminada. Pode-se concordar ou discordar de palavras num livro. Mas a declaração da pintura é ela própria, além de valores como concordância ou discordância. Uma pintura é uma declaração física e natural; o resultado da mais elevada coordenação entre mente, cérebro, olho, mãos e ambiente, na qual estes elementos se unem de alguma forma além do nosso conhecimento, e criam ou desenvolvem novas combinações antes inexistentes na natureza.

Mesmo o maior copista não consegue copiar uma pintura perfeitamente, pois a sua própria individualidade o trairá e haverá variações. Um artista nem sequer consegue copiar a sua própria pintura perfeitamente, pela mesma razão. Ele mudou entretanto, tal como a paisagem ou o mundo muda; de modo que, a este respeito, ele não é o mesmo homem que pintou o quadro original. Além disto, porém, mão, olho, mente e ambiente não se encontrarão da mesma forma novamente. As experiências de um homem estão invisivelmente

incluídas nas suas pinturas, talvez através de respostas neurológicas que afetam as suas pinceladas e até as suas escolhas de cor, de modo que uma pintura tem componentes invisíveis sobre os quais os visíveis cavalgam; e estes, como camadas de tinta de preparação psicológicas, nunca podem ser duplicados.

Pintar é uma espécie de linguagem em imagens; talvez uma comunicação tão natural como os rastos que um animal deixa atrás de si na neve ou no solo macio; um traçado íntimo da experiência; os rastos de uma alma através da criação. Os rastos do animal fazem um padrão e deixam uma pista. O artista cria os seus rastos psicologicamente, com propósito consciente, e eles existem num tipo diferente de meio.

Mesmo os rastos de um animal, embora impressos no solo e feitos dele, mudam o solo. Assim, os rastos de um artista mudam o ambiente da mesma forma; física e psicologicamente. Pode parecer a um artista que uma pintura leva a outra, contudo, quando a sua vida termina, é fácil ver que o seu trabalho forma um padrão maior; pois enquanto os rastos de um animal devem ir de lugar para lugar, a mente do artista pode dar saltos para trás e para a frente.

Por isso, um artista não aprende a sua própria arte de forma igual: Isto é, raramente há um desenvolvimento igual, mas sim um reunir de elementos de uma forma particular. Quanto a isso, se tudo numa pintura for igualmente desenvolvido, então há uma monotonia; pois até o brilho precisa de uma qualidade desigual. Numa boa pintura, numa grande pintura, algo se sobrepõe ao que o artista considera como o seu próprio conhecimento ou desenvolvimento; e ele deve saber quando se deve deixar sobrepor desta maneira.

ENTRADA 11

21 de dezembro de 1975

(11:00 A. M.-Meio-dia)

Todas as pinturas são pinturas religiosas, criadas a partir do mistério da existência, dando evidência do Criador invisível do mundo, tal como a pintura dá evidência do artista mesmo quando ele

não está fisicamente presente. Mas as religiões como organizações são como todas as organizações: Procuram reduzir o mistério ao padronizado, enquanto ao mesmo tempo o reivindicam como seu. Por isso, a pintura do artista é a sua religião.

Os padres têm regras que eles próprios conceberam, uma espécie de livro sagrado de etiqueta, dizendo a cada pessoa como se relacionar com Deus em todas e quaisquer circunstâncias; incluindo até as palavras a serem usadas — como se, antes de mais nada, as palavras fossem necessárias. Na arte religiosa, tudo é estandardizado e tem um significado simbólico interior; não o significado do artista, mas o da igreja.

Nos dias dos grandes mestres antigos, os artistas tinham de ser suficientemente astutos para usar o simbolismo da igreja enquanto se erguiam acima dele ao mesmo tempo. Ao usá-lo, descartavam-no em alguns casos por exagero; noutros, por serem grotescamente dóceis para com ele de uma forma escrava. Mas os grandes mestres usaram o simbolismo da igreja e não deixaram, afinal de contas, que ele os usasse. Deixaram-no... conter a sua arte, usaram-no como uma estrutura na qual derramaram a sua criatividade, tão grande que os símbolos transcenderam os significados pretendidos.

Os grandes mestres confundiam constantemente as autoridades, escandalizavam-nas; e havia sempre um duplo sentido, de modo que ao darem às autoridades o que elas queriam, Miguel Ângelo e Da Vinci, por exemplo, davam-lhes o que elas não queriam ao mesmo tempo. Mas tão habilmente esta mistura estava entrelaçada que nenhuma queixa legítima podia ser feita. A arte era, então, também um jogo político até certo ponto — o artista produzindo as suas pinturas enquanto permanecia fiel à integridade da sua capacidade, mas muitas vezes sabendo dos usos pouco escrupulosos aos quais a sua arte era submetida.

As intrigas dos papas, pequenos senhores e reis ensombravam o trabalho de qualquer artista bem conhecido. Contudo, apesar de tudo isso, um artista era encorajado. Ele era até considerado um membro necessário da sociedade, e o seu favor era cortejado. A força do estado e da religião juntas sustentavam-no. Se os artistas estavam às ordens

da igreja, ainda assim o artista era um homem poderoso: A sua arte elevava-o acima das massas. Os senhores lutavam por ele e a sua vida estava cheia de excitação. O seu trabalho era mostrado nos lugares de poder: nas igrejas e pátios e nas câmaras municipais das maiores às mais pequenas das cidades e aldeias.

Os velhos mestres sentiam as suas paixões despertadas e derramavam-nas no seu trabalho. Essas pinturas continham toda a crença e descrença dos artistas; toda a sua exaltação religiosa — e desprezo; todas as suas dúvidas. A sua grandeza abria os símbolos de par em par e eles [os símbolos] nunca mais seriam os mesmos. Através do seu trabalho, os grandes mestres dessa época retrataram os vastos abismos entre a fé e a dúvida que assediavam a sua civilização. As esperanças numa só igreja e num só caminho de salvação arderam, explodiram brilhantemente e passaram. O mesmo aconteceu com aquele foco através do qual Miguel Ângelo abriu o seu buraco na história, e nunca mais os artistas tiveram o poder e a força da igreja contra os quais projetar a sua própria visão.

Os grandes mestres dessa época foram o foco de séculos de cristandade; apanhados entre a fé enraizada e o ceticismo desenfreado; criando obras-primas religiosas para velhacos. E nos artistas, acima de tudo, escancarava-se um abismo de crença e dúvida. O artista Miguel Ângelo, o escultor Miguel Ângelo, sabia bem que, apesar de toda a sua visão, o seu trabalho era usado para fins políticos, não religiosos. O cinismo para com a igreja exterior fazia-o questionar. No entanto, a sua própria criatividade e a sua própria fé no ser eram constantemente reforçadas à medida que trabalhava. Uma fenda abriu-se na sua alma na qual a fé e a dúvida formaram uma força criativa que o mundo nunca mais conheceu desde então.

Com tudo isso, acredito que haverá outros picos semelhantes. Jarros, maçãs, encostas de colinas e rochas são tão parte da criação de Deus como os anjos; e como os objetos físicos estão bem à nossa frente, Deus deve ter querido que reparássemos neles. Talvez mais uma vez a nossa visão se tenha tornado padronizada de uma forma diferente, de modo que um artista olha para os objetos e entre eles ao mesmo tempo — em busca de um mundo interior que outrora supôs ser habitado por anjos.

A meio dessa semana era óbvio que havia demasiado material para eu dactilografar e preparar num pequeno livro para o Rob; e eu não sabia quanto mais estava para vir. Quanto a isso, a 22 de dezembro, Cézanne parecia ter desaparecido, psicológica ou de outra forma. Nada aconteceu no dia 23 também. Entretanto, eu estava ocupada com os preparativos para as festas. Prometi ao Rob que depois das festas poria «Cézanne» numa espécie de capa, talvez acrescentasse alguns desenhos meus e lho daria para o nosso aniversário de casamento, que era no dia 27.

O Natal veio e foi-se. Surpreendi o Rob conseguindo-lhe televisão por subscrição. Choveu e nevou nesse dia. Ele entrou depois de limpar a neve; a tiritar, fez café e sentou-se para ver o que dava na televisão. Sustive a respiração, perguntando-me se ele tentaria canais diferentes e descobriria que aquele habitualmente «morto» funcionava. Tentou, e os seus brados de riso e encanto foram mais altos do que a pista de som.

Por isso ele gostou do seu presente. Mas de vez em quando eu ia vasculhando os conteúdos da minha mente para ver se Cézanne estava ali escondido, como se o seu manuscrito tivesse sido esquecido em algum canto psicológico esquecido. Uma vez pensei, com um pouco de sarcasmo, que talvez Cézanne tivesse ido de férias.

6. Depois do Natal:

Cézanne Sobre a Sobrevida,

Paisagens, Edifícios e Retratos

Depois do Natal, conformei-me mais ou menos com o «facto» de que a visão do mundo de Cézanne tinha sido fragmentária, representando apenas um vislumbre de um bloco maior de material. Teria eu falhado de alguma forma? Terá o meu desejo de terminar *Política Psíquica*, que estava sob contrato, sobreposto este novo impulso intuitivo? Ou seria a ligação, fosse ela qual fosse, demasiado ténue, não suficientemente segura no nosso mundo? Duvidava disso, já que o material tinha vindo tão claramente. Mas talvez o meu desejo original de surpreender o Rob no Natal simplesmente não se tivesse mantido, passada a festividade: Decidi que era provavelmente esse o caso. Por outro lado, pensei eu, o Rob estava tão fascinado com o

material que o seu encorajamento devia ser apenas um ímpeto adicional.

Depois, a 29 de dezembro, logo a seguir ao almoço, enquanto lavava a louça, senti o «chamamento para o ditado» mais uma vez, inconfundível. Como se nunca tivesse parado, o material recomeçou. Houve mais no dia seguinte; e no dia de Ano Novo, quando eu tinha planeado relaxar, dei por mim a dactilografar o mais depressa que podia para acompanhar. Quando terminei, li o material do início ao fim, já que mais uma vez veio tão depressa que eu não conseguia acompanhar o que dizia quando o registava.

Este era um manuscrito sobre pintura e técnica de pintura — mas era muito mais. Estava a apresentar uma visão única do mundo através dos olhos de um artista talentoso, fosse qual fosse o seu estatuto. Se tal sofisticação visual é minha, enterrada dentro de outras características escolhidas, então está de facto bem escondida — particularmente porque não tenho perceção de profundidade. Embora o manuscrito diga pouco sobre assuntos pessoais, certamente o caráter do «autor» subscreve cada palavra. A sua determinação e o seu vigor são em toda a parte aparentes.

Quer esteja ou não interessado em arte como tal, acho que ficará tão fascinado como eu fiquei por esta abordagem visual da vida — e recém-reconhecido em relação ao dom da vista, pois este manuscrito veio de alguém que via o mundo e a natureza com a visão clara e sem preconceitos de uma criança. Nada é dado como garantido: Objetos, pessoas, árvores; tudo é examinado com um espanto, objetividade e amor raramente encontrados. É como se os olhos pudessem escrever a sua própria visão da realidade, ou como se um sentido se pudesse isolar de todos os outros e explicar a sua própria e rica experiência do mundo que conhecemos.

Este é o material que veio durante as festas de Ano Novo.

ENTRADA 12

29 de dezembro de 1975

(12:15-1:00 P.M.)

Os edifícios são obviamente feitos pelo homem, contudo, uma vez erguidos, pertencem aos seus arredores e devem ser considerados como objetos naturais que se fundem no seu meio envolvente e são parte dele. É bom, quanto a isso, esquecer que os edifícios são feitos pelo homem; vê-los a erguerem-se tão naturalmente da terra como as árvores, pois dessa forma o artista não é tentado a isolá-los; e eles não predominarão numa paisagem, digamos, mas serão uma parte natural dela como as montanhas e as rochas o são.

É duvidoso se hipotéticos estranhos ao nosso planeta conseguiriam dizer que os edifícios não brotaram, de facto, espontaneamente do solo; pois eles muito possivelmente veriam os nossos objetos com um olho mais fresco. O artista deve manter isto em mente, para estar sempre a ver mesmo o mesmo edifício, maçã ou paisagem como se os estivesse a ver pela primeira vez.

Os edifícios são feitos de materiais naturais: Nenhum aparece de qualquer outro lugar que não seja, de uma forma ou de outra, parte da terra. Por isso, os edifícios são objetos naturais rearranjados. Isto é óbvio em imagens de antigas habitações em cavernas, onde poucas mudanças foram feitas a partir da condição original das cavernas. Mas os edifícios modernos são todos construídos a partir desse mesmo conceito, apenas outros materiais são também acrescentados, transportados de um lugar para outro e colocados juntos de forma diferente.

A madeira num edifício continua a ser madeira; e a pedra num edifício continua a ser pedra. Por isso, ao pintar edifícios, lidamos novamente com objetos naturais, mas um passo afastados do seu estado primário — como uma maçã num prato está um passo afastada da sua condição num ramo de árvore. A maçã conserva as suas qualidades nativas, independentemente de onde ou como seja colocada. O mesmo acontece com os elementos de que os edifícios são compostos. Um edifício de pedra, portanto, é tão natural como uma parede de penhasco ou uma fraga de rochas num campo. Um edifício é meio envolvente remontado. Ele fundir-se-á com os seus arredores, portanto, enquanto continua a manter a sua integridade ou forma — e, novamente, deve ter uma qualidade aplombada em vez de estática.

Assim como uma maçã sugerirá a árvore, também o edifício deve sugerir essas qualidades naturais de que é composto. Isto é particularmente verdadeiro, por exemplo, quando se pintam edifícios como celeiros ou casas que são feitos de madeira nativa. Estes, mais do que outros edifícios, serão mais naturais no seu meio envolvente; o mesmo quando igrejas ou habitações de pedra são erguidas a partir de rocha nativa, pois aqui o homem simplesmente rearranjou os objetos naturais da área. Quando os edifícios são feitos de materiais não nativos de uma região, então um certo exotismo é sugerido — da mesma forma que o seria se flores estranhas a uma área fossem mostradas num dos seus campos.

O uso que é dado a um tal edifício pouco importa. Na verdade, muitas vezes uma tal questão deve permanecer aberta, inspirando a imaginação do observador da mesma forma que não é necessário saber como um certo jarro é utilizado; um toque de mistério sendo acrescentado à forma familiar. Um edifício não está prestes a ir embora a andar mais do que uma árvore ou uma chávena: Contudo, poucos edifícios são realmente simétricos, mas inclinar-se-ão ligeiramente de uma maneira ou de outra, ou sugerirão tal inclinação. Os materiais de que são formados afirmarão as suas próprias naturezas, apesar da arte do construtor. A rocha quererá assentar de uma certa forma; a pressão entre as pedras variará; a madeira empenará à sua própria maneira. Tudo isto o artista deve notar, e tais questões influenciarão a sua pintura de edifícios, alertando-o para que as suas pinceladas sigam, digamos, o ritmo do grão da madeira; mesmo enquanto a outro nível ele não está a pensar de todo em tais matérias.

No entanto, as suas pinceladas encarregar-se-ão de construir texturas à sua própria maneira se o artista der liberdade aos seus dedos — e depois de a sua mente alerta estabelecer as condições para uma tal resposta. Então mente e mãos trabalham juntas, e é impossível dizer qual é a mais inteligente, ou de onde vem originalmente o ímpeto para qualquer pincelada.

As mudanças de luz parecerão alterar a textura, fazendo-a parecer mais grossa em algumas alturas e mais delicada imediatamente a seguir. O crepúsculo achata as ervas dos campos, por exemplo;

enquanto o meio-dia — exceto em luz demasiado brilhante — parece fazer erguer cada folha de erva. A luz incerta ou intermédia, com contrastes, deve mostrar a maior variação nas texturas, bem como na luz e na sombra.

Contudo, apenas sob certas condições, até uma textura desbotada pode ter mistério — um meio-movimento implícito — se a sugestão de forma for suficientemente vital para que as pinceladas rápidas que retratam o movimento pareçam erguer-se da textura que de outro modo seria fraca. Um casaco, digamos, numa luz desbotada com textura e pormenor fracamente definidos pode ser vitalizado por pinceladas rápidas de sombra curtas e súbitas a relampejar através dele. A textura definida a erguer-se lentamente da textura mal definida, quer de um campo quer de uma vestimenta, pode também sugerir movimento quando tudo o resto está aparentemente estacionário.

ENTRADA 13

30 de dezembro de 1975

(12:30-1:00 P.M.)

O artista deve organizar a sua pintura sem o parecer fazer. Uma organização demasiado rígida resulta em artificialidade. Ele deve enfatizar esses aspetos que atraem a sua própria atenção, exagerando-os se necessário, pois estes representam os pontos de energia e poder da pintura. Representam ligantes que conetam o artista com o seu sujeito; focos através dos quais os outros elementos da pintura são vistos. Estes outros elementos secundários (objetos ou imagens) terão importância de acordo com as suas relações com os aspetos principais ou ligantes que originalmente captaram a atenção do artista. O seu posicionamento em redor dos objetos principais variará de acordo com a interpretação do artista sobre o seu valor e as suas relações físicas reais.

Nos retratos, os olhos do sujeito podem ser mais pequenos ou maiores do que os olhos fisicamente corretos, por exemplo; pois o artista percebe-os em relação às suas qualidades únicas: Podem parecer desaparecer no rosto, como se tentassem esconder-se nos tecidos; podem parecer passas coladas num pudim; podem elevar-se

como meias-luas. Estas interpretações devem aparecer, enquanto os olhos reconhecíveis ainda permanecem; mas alterados.

No entanto, nem todas as linhas numa pintura precisam de conduzir a um ponto ou objeto, pois uma formalização tão rígida priva o olho da diversidade e localiza o sujeito, seja ele qual for, no espaço e no tempo de forma demasiado segura.

Um dos propósitos do artista é apresentar os objetos conhecidos do mundo sob uma nova luz: Pintar o corpo como um objeto permite ao observador perceber a forma humana de uma maneira pouco familiar, e previne as atitudes de excessiva veneração em relação ao corpo que podem retirá-lo do seu contexto natural. Como objeto, uma cadeira é tão legítima quanto o corpo que nela se senta. Retratado dessa forma, o sujeito de um retrato atinge um tipo diferente de vitalidade, pois o observador deve pensar: Aquele objeto move-se e sonha, enquanto aqueles outros objetos não. Assim, a vitalidade do sujeito é mais pronunciada do que quando a sua natureza de objeto é ignorada.

Ao mesmo tempo, a energia dos objetos comuns deve ser indicada, pois apesar da sua imobilidade, relativamente falando, eles são muito menos isolados do que geralmente se supõe: Unidos uns aos outros em movimentos de sol e sombra, aparecendo de forma diferente de um momento para o outro—mas com relações tensas entre eles.

É a existência dessas relações tensas desconhecidas—os espaços entre objetos—que lhes confere a sua separação mas acrescenta ao seu mistério. Esses espaços nunca serão ignorados pelo artista sábio, mas tratados com tanto cuidado quanto os próprios objetos. Uma atenção cuidadosa mostrará que as nuances de luz e sombra formam elas próprias formas; obviamente não tão espessas como os objetos, mas formas que parecem fundir-se nos objetos, ou das quais os objetos parecem emergir.

ENTRADA 14
31 de dezembro de 1975
(5:45-6:15 da manhã)

Podemos falar de cor pura o quanto quisermos, mas mesmo a mais pura das cores está "contaminada" por outras, e não é uniforme em virtude dos diferentes matizes que contém. Estes valores devem ser habilmente jogados uns contra os outros mesmo dentro de uma única cor ou matiz, mesmo enquanto as próprias cores são jogadas umas contra as outras. Uma intensidade gradual é de grande ajuda para sugerir movimento, ação e mudança.

Escusado será dizer que saltos de um valor baixo para um alto implicarão profundidade ou separação, particularmente quando se utilizam cores contrastantes. Pode resultar um brilho que sugere cor pura à medida que o olho salta através das intensidades. Mas variações graduais de valores e cores são mais subtis e eficazes em muitos casos, com as bordas de uma pintura a esbaterem-se em valores sucessivamente alterados, cada um parecendo seguir-se naturalmente.

Os valores afetam também o peso e a massa implícitos; de modo que um objeto de cor clara pintado de forma transparente se torna ainda mais leve—em peso também—do que seria de outra forma. Os valores podem ser usados para dar um efeito de escultura, particularmente em objetos pequenos como folhas ou frutos, onde as suas tendências modeladoras são mais aparentes. No entanto, os valores não devem alterar-se de forma descuidada, mas fluir uns nos outros, de modo que haja um jogo claro adicional que interage com as próprias cores; que as subjaz ou as sobrepõe, de acordo com os seus propósitos, de forma que os valores realcem ou minimizem os matizes, regulem a sua atividade, e decorem os objetos com a sua própria luz única.

Isto é, dois jarros azuis não terão de todo a mesma cor; mesmo a posição do azul na tela é diferente. A luz também cairá de forma diferente sobre cada um dos dois jarros conforme estão sobre a mesa ou prateleira; e o mesmo se aplica à pintura dos dois jarros. Os valores podem ser bastante contrastantes. Se possível, uma pintura concluída deve ser mostrada no mesmo tipo de luz em que foi pintada; com a luz a cair na mesma direção e assim por diante, pois nesse ambiente sentir-se-á mais em casa.

Um uso exagerado e irregular dos valores levará a interrupções numa pintura, irritações de cor e um isolamento excessivo dos objetos em relação ao seu entorno. Em todos os casos, porém, os hábitos da natureza devem ser observados, mesmo que o artista os altere para se adequar aos seus próprios propósitos, pois ele aprenderá que a natureza altera os valores das cores bem como as próprias cores de várias maneiras em diferentes períodos do dia.

Ao pintar água ou ondas, o uso auspicioso dos valores é particularmente importante para ajudar o olho a criar a ilusão de movimento e profundidade, e para "esculpir" ou modelar as cristas das ondas; e ao pintar espuma. Uma vez que a água transporta reflexos, os valores são pertinentes entre a água e o reflexo, permitindo que um jogue contra o outro.

ENTRADA 15
1 de janeiro de 1976
(10:00-11:30 da manhã)

O solo de onde as árvores brotam é irregular, ondulado, sinuoso; e acima de tudo, está ele próprio vivo com a vida de sementes, insetos, líquenes, e está num estado de transformação constante. Por esta razão, o artista deve salpicar as suas pinceladas ao pintar uma paisagem, evitando linhas duras, sugerindo sem necessariamente mostrar a vivacidade da superfície do solo.

Existem profundidades mínimas mesmo entre a mais pequena folha de relva e a superfície do solo; e níveis de atividade em que a luz e a sombra, os objetos e o espaço ou o ambiente à sua volta interagem constantemente. Estes também devem ser sugeridos não por uma representação literal, mas por técnicas que sugerem, digamos, a separação das folhas de relva enquanto ainda as fundem num relvado ou campo; ou sugerindo o vento, que embora geralmente soprando numa direção, atingirá ainda assim as diferentes folhas de relva de forma diferente. Isto é, nem todas se inclinarão da mesma forma embora a maioria o faça; algumas mostrarão os resultados de outros elementos, de modo que num campo ventoso algumas ervas ou folhas soprarão também contra a direção do vento, como um novo tema

menor a desenvolver-se. Este tipo de variação, nesse caso, sublinhará efetivamente o movimento geral do vento e os seus efeitos.

Pinceladas desfocadas e salpicadas sugerirão o movimento das folhas—a maneira como parecem fundir-se umas nas outras em certas brisas; no entanto, as formas das folhas devem ser modeladas ou esculpidas para que não se percam. Aqui, pinceladas que transportam luz são muito importantes, pois apontam para a qualidade trémula que as folhas possuem. Bem executadas, tais pinceladas podem conduzir o olho à medida que a luz viaja de folha em folha; pois as pinceladas ativam de alguma forma o olho para se mover dessa maneira. A luz, escondida no coração de uma pintura em vez de no seu primeiro plano, faz muito para sugerir a abertura da natureza tal como pode aparecer nos campos; acrescenta à perspetiva da pintura e ainda assim mantém o mistério.

Ao pintar bosques de árvores, por exemplo, a natureza-objeto das árvores é respeitada, e no entanto as pinceladas salpicadas e os métodos dados ainda sugerirão a maior atividade dos objetos na medida em que estão ligados ao seu entorno. Cada objeto afeta os outros, e cada objeto numa pintura acrescenta a este jogo de interações. Há uma espécie de sobrevida que acontece; uma atividade que parece ser mais do que o resultado natural destas interações. Esta sobrevida leva a ilusões atmosféricas, e efeitos que de alguma forma existem independentemente de qualquer um dos elementos individuais da pintura—considerados isoladamente ou em conjunto.

No entanto, esta sobrevida existe e tem a ver com a visão que o próprio artista tem desses mesmos elementos, tal como é projetada sobre a paisagem física, e depois percecionada visualmente e dada representação visual pelo artista da melhor forma que pode.

Esta sobrevida é a principal contribuição do artista. Resulta, tanto quanto posso perceber, da aura inicial de reconhecimento que atinge o artista no momento da conceção da pintura. É o resultado da mente do artista ao percecionar a paisagem física ou o mundo dos objetos; e acontece à medida que a mente do artista projeta sobre a paisagem um tipo diferente de organização intuitiva que, novamente, não é aparente na disposição dos próprios objetos. Esta organização intuitiva interna

pode correlacionar-se com as disposições naturais dos objetos, mas a organização física e a organização intuitiva não são as mesmas, embora possam interagir.

A sobrevida da pintura, então, é algo separado do modelo que está a ser pintado (campos, jarros, pessoas, ou o que quer que seja) e algo separado da perceção visual que o artista tem destes. Acontece quando estes elementos se chocam, formando uma sobrevida que não está presente de outra forma.

Porque a organização intuitiva interna do artista e a organização física podem ou não intersetar-se ou fundir-se, o artista pode frequentemente impor a disposição intuitiva sobre a exterior; alterando o exterior sem saber porquê. Desta forma, a sobrevida pode acumular-se mesmo que a organização exterior pareça perturbada. Quando isto acontece, no entanto, as condições exteriores estão a ser alinhadas com os construtos intuitivos sentidos. Ainda assim, ambos devem trabalhar em conjunto.

Com tudo isto, há um método de pintura natural a cada artista que ele sozinho deve descobrir; um que será neurologicamente honesto, seguindo os seus próprios ritmos naturais de compreensão à medida que conduz à execução física de pinceladas reais; um que se adequa à sua velocidade peculiar, mental e emocionalmente, enquanto ele capta as interações entre si mesmo e os seus modelos físicos. Este método será um que lhe diga quando se ater a um modelo particular e quando recorrer à sua perceção intuitiva do mesmo; que ditará quando usar um modelo e quando não. O artista deve descobrir—na verdade, criar—a arte de pintar de novo para si mesmo. Este será um processo contínuo, pois ele próprio está em constante mudança todo o tempo e a sua arte deve mudar com ele, refletindo a sua própria realidade.

O artista deve lembrar-se de que ele também é um objeto, a pintar outros objetos. No entanto, esses objetos não podem pintá-lo; e a sobrevida da pintura é parcialmente o resultado deste reconhecimento interior. O jarro numa natureza-morta não pode mudar a sua própria posição. O artista—qualquer homem—ao perceber este facto deve, portanto, ser tão obcecado pelo movimento quanto qualquer animal. As crianças imaginam bonecas a saltar de prateleiras e soldados de

brinquedo a terem batalhas em miniatura. Por isso, temos de olhar mais de perto para os objetos para sentir a sua vida, uma vez que esta não é tão óbvia quanto a nossa.

O artista sente estes aspetos de atividade que não se mostram, e tenta representá-los visualmente, sem trair a integridade de aparência permanente do mundo físico. Por isso, ele tem uma relação de amor-ódio com os objetos—todos existindo materialmente, mas alguns movendo-se por vontade própria e outros não; alguns crescendo no tempo e outros tão presos nele como uma pedra numa garrafa. O homem muda a sua forma, por exemplo, como os animais fazem, com o crescimento; enquanto um vaso permanece o mesmo. No entanto, estes são todos objetos e visualmente aparentes.

As pinturas são elas próprias objetos. As palavras não são, da mesma maneira. Portanto, o artista lida mais diretamente com estes mistérios, alterando e reorganizando os elementos visuais do mundo, estudando as suas relações e chegando a um tipo de existência—retratada numa pintura—onde elementos visíveis e invisíveis se fundem. O resultado não é uma imitação da vida ou da natureza, mas um complemento delas.

(4:30-5:15 da tarde)

A arte de pintar torna-se, então, outro método de perceção, porque o artista vê o mundo através do seu conhecimento dessa arte. Esta arte funde o sentido da visão numa faculdade mais nova e mais fina e conecta-a ao sentido do tato de forma mais segura do que noutras pessoas. Isto é, as mãos e os dedos do artista, trabalhando em conjunto, alcançam uma sensibilidade neurológica e mental. O artista torna-se perfeitamente sintonizado com o seu pincel e as suas pinceladas, de modo que, como uma ave que ataca, ele sabe sem pensar exatamente quando aterrar com a sua pincelada e golpear.

Ao aprender a reorganizar e manusear a organização material dos objetos do mundo e transpor as suas representações para a tela, o artista está ao mesmo tempo a lidar com a manipulação de organizações internas até que finalmente estas se "alinhem" pelo menos simbolicamente com os objetos na sua pintura.

Novamente, de alguma forma misteriosa, ele escolhe cores, pinceladas e valores que descrevem com precisão estes arranjos internos, e também os exteriores. À medida que isto acontece, o artista imbuye os objetos na sua pintura com um tipo de vida que não possuíam antes—a sobrevida que é sugerida em toda a natureza mas não está visualmente presente, apenas sentida. O artista como um objeto num mundo cheio de objetos, deve lidar com forma, massa, textura e configuração. No entanto, porque é também um objeto que sonha e pensa, ele deve também imbuir a natureza com essas características, uma vez que ele próprio emerge do leito da natureza. À medida que cria, ele une então as suas forças com as da própria natureza.

É correto dizer que um artista cresce com cada pintura da mesma forma que uma árvore cresce com cada maçã que produz. Mas o artista cresce de outra forma também, na medida em que as suas pinturas são mais do que o seu conteúdo observável—a sobrevida dando-lhes um valor que é definitivamente aparente embora não possa ser encontrado em nenhuma das partes da pintura. Se uma pintura não possui uma sobrevida, então não é uma obra de arte e falta-lhe aquela qualidade que a eleva acima de outras obras.

Uma pintura pode conter a visão pessoal de um artista e ainda assim carecer de sobrevida se essa visão não estiver de alguma forma ligada a um modelo físico adequado que ela usa e transcende. O modelo, novamente, não precisa de ser desenvolvido de forma representacional. Deve, no entanto, estar de alguma forma plantado no médium das qualidades terrenas, de modo que as emoções do observador possam ser atraídas e momentaneamente moldadas e retidas. Caso contrário, o observador pode sentir medo das emoções libertadas pela pintura; e elas serão dispersas, projetadas para longe da própria pintura; e não resolvidas.

Uma pintura lida com a resolução de padrões emocionais, estéticos e sensuais. No entanto, esta resolução deve ainda ser uma resolução aberta—e o olho deve ter um caminho claro tanto para dentro da pintura como para fora dela—assim a resolução não deve ser forçada, mas parecer espontânea.

Ao reler o material, fiquei cada vez mais impressionada com o facto de que esta era definitivamente a visão de um indivíduo sobre a arte e o mundo, vista através do foco de um pintor. Não era uma visão global, na medida em que as idiossincrasias e preconceitos do próprio artista eram tomados como garantidos; o masculino como o artista implícito é um caso exemplificativo.

Mas como é que isto se enquadrava no material que recebera da minha "biblioteca psíquica" ou se ligava às "artes" em geral? Havia alguma referência que pudesse ligar as duas?

7 • Algum Material sobre Arte e a Nossa Espécie
Da "Biblioteca" e uma Perspetiva Mais Ampla

Era realmente estranho encontrar-me a registar informações bastante específicas sobre uma arte na qual não tenho formação. Não há dúvida de que me senti um pouco intimidada porque tenho um grande respeito pela arte da escrita, por exemplo, e por isso estava demasiado consciente da minha falta de conhecimento quando tentava pintar. As constantes garantias do Rob foram vitais; e o seu entusiasmo manteve-me a avançar. Caso contrário, não teria maneira de saber se Cézanne estava ou não a fazer sentido artístico.

Sempre que o manuscrito falava sobre as origens da arte, da "vida" dos objetos, eu ficava intrigada. Outras vezes, porém, perguntava a mim mesma o que raio estava a fazer, a passar horas a obter informações sobre vários tipos de perspetiva ou técnicas de arte que certamente nunca usaria—e pelas quais tinha pouco interesse. O Rob assegurou-me que tal material era excelente, no entanto, e eu ficava intrigada com o facto de estar a receber material artístico tão específico para começar.

Não era apenas que eu não tivesse acesso normal a tal informação—ninguém tinha, exceto a "pessoa" que ma estava a dar. Isto é, a visão da arte e do mundo era completamente original, individualista, e viva com a sua própria integridade peculiar. Uma vez que eu não acreditava que viesse de um "Cézanne assombrado", mas tinha de admitir a sua qualidade definitivamente individual, estava um pouco num dilema.

Depois do material do Dia de Ano Novo, porém, continuei a perguntar-me onde é que isto se enquadrava no meu próprio "material da biblioteca", Psychic Politics, no qual ainda estava a trabalhar, e no meu trabalho de vida em geral. Eu sabia o que Seth dissera na última sessão, claro, e concordava com isso; mas não conseguia pôr o dedo mentalmente nas questões que me incomodavam.

Então, no dia 2 de janeiro, quando estava sentada à minha secretária, a seguinte linha veio-me "do nada": "Cada pessoa tem um impulso inato para a originalidade." Escrevi-a instantaneamente—e a partir daí dactilografei o mais rápido que pude para acompanhar o material que vinha cada vez mais rápido, como se, parecia, "não houvesse amanhã." O material era da minha "biblioteca psíquica." Desta vez, não vi a minha imagem dupla lá, nem tive quaisquer outras experiências. As frases eram apenas transferidas para a minha mente, primeiro de forma constante, depois de forma acelerada.

Eram 11:45 da manhã quando comecei e 14:20 quando terminei. Os meus dedos estavam tão cansados que não conseguia dactilografar mais uma linha. O Rob trata de todas as notas para as sessões do Seth, controla o tempo gasto em ditado e assim por diante—mas aqui estava eu por minha conta. E foi tudo o que pude fazer para dactilografar o material, quanto mais anotar o meu estado subjetivo. Tudo o que me lembro é que o tempo passou num borrão de atividade; os meus dedos voavam sobre as teclas da máquina de escrever, a minha mente estava completamente sintonizada para receber as palavras, e a mente e as mãos estavam tão intimamente ligadas que nenhum espaço parecia existir entre elas. Quando parei, olhando para o relógio com espanto, muitas das minhas perguntas tinham sido respondidas. Este é o material da biblioteca que recebi naquele dia.

DA "BIBLIOTECA"
2 de janeiro de 1976
(11:45 da manhã-14:20)

Cada pessoa tem um impulso inato para a originalidade; a urgência de atuar de alguma nova maneira; de sobressair de uma forma completamente nova; de fazer algo que mais ninguém consegue fazer ou fez. Esta urgência por parte da espécie é biologicamente

pertinente na medida em que assegura vitalidade e impulso, mudança, e estímulo e desafio contínuos a longo prazo. Previne a sobrespecialização, assegura que a espécie explorará todas as vias mentais e físicas abertas ao seu tipo de vida, e acrescenta às escolhas disponíveis, o que proporciona automaticamente mais impulso e estímulo.

Uma civilização ou cultura morre naturalmente ou é derrubada para que a espécie possa organizar a sua realidade de diferentes maneiras; de modo que a ascensão e queda das nações também permite uma busca cultural e política de originalidade. O mesmo se aplica às religiões também.

Há valor de sobrevivência nas próprias ideias. Isto é, pensamentos do tipo peculiar ao homem permitem-lhe organizar a realidade numa variedade infinita de maneiras; não apenas para manipular o seu ambiente físico, mas até para o considerar de forma diferente de uma era para outra. Eles asseguram uma criação psíquica fresca na qual, para cada geração, o mundo é novo e diferente; na qual o processo de aprendizagem proporciona continuidade, enquanto o impulso originador impede que esse processo se torne demasiado rígido ou sem saída.

2 de janeiro de 1976 (continuação)

O processo originador e o processo de aprendizagem proporcionam então um sistema de autorregulação, dentro do qual a espécie organiza constantemente a sua conceção da realidade e depois atua dentro do quadro atualmente aceite, com os seus sistemas políticos e culturais correspondentes. No entanto, mesmo enquanto os membros do mundo, em qualquer dado momento, aprendem os valores das suas respetivas sociedades, o princípio originador está a instar os indivíduos dentro delas a procurar algo novo, a tentar alguma empresa—mental ou física—nunca antes tentada ou executada; e desta forma, puxando contra o princípio de aprendizagem que se dedica a conservar e usar feitos e empresas já realizados.

De uma maneira ou de outra, os desportos, as artes, as arenas sociais e os governos ecoam estes dois processos gémeos. Nos desportos, o princípio de aprendizagem é óbvio com a sua ênfase no

treino e nas técnicas já disponíveis. O princípio originador é ainda mais aparente, pois cada indivíduo, digamos numa equipa olímpica, tenta melhorar os registos atuais de realização; executar um feito físico antes considerado impossível; agir de forma original que alterará automaticamente o registo e os pressupostos que o precederam.

Para as artes, o mesmo se aplica, embora numa arena diferente; Cada artista, poeta, músico ou escultor tenta levar a sua arte para além das suas dimensões anteriores; acrescentar algo original ao seu meio; ir além das realizações anteriores; percecionar a realidade de uma forma completamente única. A nível mundial, os governos fazem o mesmo. Os velhos padrões aprendidos permanecem, proporcionando uma influência estabilizadora, enquanto por baixo deles surgem outros padrões rumo à originalidade, são experimentados em modas locais ou testados a nível nacional.

Uma vez que um membro da espécie só pode "fazer tanto", a espécie é pródiga em distribuir variações individuais. Ação original por parte de um membro alerta os outros membros para as possibilidades de ação nessa direção que de outra forma poderiam permanecer desconhecidas. Os processos de aprendizagem podem então ser usados para trazer esse tipo de ação para o comportamento padronizado. Mas cada indivíduo atua como um explorador para a espécie como um todo.

Sem estes princípios—o princípio de aprendizagem e o princípio originador—a espécie atrofiaria.

As propriedades práticas da mente têm vindo a expandir-se, e tão naturalmente, digamos, como a água se expande sob certas condições. A comunicação física sob a forma de telefone, rádio, televisão e assim por diante, é o resultado de contribuições individuais do princípio originador, agindo contra o conhecimento previamente conhecido, mas utilizando-o ao mesmo tempo. Desta forma, o indivíduo em qualquer país está ciente das condições noutras partes do mundo. A pressão e estimulação adicionais são altamente criativas, de modo que a mente consciente tem mais com que lidar, e as suas capacidades multiplicam-se. É forçada a ativar outras porções da mente que

permaneceram latentes. Essas porções desencadearão ainda maiores capacidades para a originalidade—novamente, agindo em aparente conflito com o princípio de aprendizagem conservador, enquanto tiram partido dele ao mesmo tempo.

De uma forma diferente, o mesmo se aplica aos animais e a qualquer espécie. Cada uma é dotada da urgência para a ação original. Cada uma, na sua medida, tenta elevar-se acima das condições da sua existência. As mudanças físicas em qualquer espécie seguem estes impulsos internos.

O homem organiza estas mudanças à sua maneira, esperando uma progressão que segue as ideias correntes do que é o progresso. Ao fazê-lo, ignora outros tipos de "progressões" que também estão a acontecer mas que não se enquadram nos seus conceitos de progresso ou organização. Há muitas "linhas de progressão" a ocorrer em qualquer altura, por exemplo, à medida que o processo originador continua em todas as áreas; mas quando a espécie está a enfatizar uma delas, aparentemente ignora muitas outras que são igualmente pertinentes. Nessa medida, o homem nunca está a fazer o que parece estar a fazer em qualquer período histórico, uma vez que já está preso num novo impulso que ainda não se mostrou nas organizações exteriores como um foco de linha principal.

É tão natural para o homem ouvir os sons que saem de um rádio como é para ele ouvir o rugido do oceano; embora possa parecer que um é mais natural que o outro. A tecnologia é simplesmente um padrão alternativo de existência ou organização—a religião é outro desses métodos alternativos em que certos símbolos estilizados são vistos como práticos, e uma oração a Deus é tão eficaz como uma chamada telefónica para um familiar querido. Mas ao explorar tais alternativas, existem variáveis ocultas. Estas estão escondidas da mente consciente do homem, enquanto permanecem latentes e operativas por baixo. A tecnologia, por exemplo, ocupará o seu lugar como um método alternativo de lidar com a realidade; mas um que deve estar ao lado de outros, de modo que, por exemplo, os elementos da terra sejam respeitados.

A tecnologia educa efetivamente a religião, na medida em que muitos conceitos antigos sobre o domínio do homem sobre o planeta se revelam erróneos. Dessa forma, a tecnologia devolve o homem a um conhecimento mais profundo da sua relação com a terra e outras espécies. Usada no passado para subjugar o planeta, a tecnologia pode ser usada, suavemente, para o preservar.

A espécie cansa-se com novos brinquedos que envelhecem, por isso o próprio homem se aborreceria com o tempo com a própria tecnologia até que ela se modificasse com outros métodos alternativos de organização; e o princípio originador operará para alterar a direção da tecnologia de maneiras insuspeitadas.

O princípio de aprendizagem conservador opera organizando dados de formas estabelecidas, "carimbando-os" na mente, ligando associações ao conhecimento conhecido e principalmente respondendo a perguntas claramente estabelecidas de uma maneira ritualizada e prescrita: Ao estabelecer um sistema de comportamento certo e errado que define as conceções correntes da realidade tanto no reino das ideias como no das ações. Assim, o terreno passado estabelecido é mantido e pode ser usado como base para futuras explorações e expansões.

Esta exploração raramente é conduzida sob a bandeira do princípio de aprendizagem, no entanto, que é basicamente conservador e por natureza dedicado à retenção. É, em vez disso, levada a cabo pelo princípio originador, operando através de impulsos. O princípio de aprendizagem regula processos, treinando-os para seguir vias prescritas; de modo que, por exemplo, 1 + 1 = 2 automaticamente, e os problemas da vida comum são resolvidos a esse nível.

Aí, à medida que a criança aprende aritmética, não há espaço para perguntas: Porque é que 1 + 1 = 2? O que representa 1? De modo que quando este tipo de processo de aprendizagem está em ação, o campo mais amplo de perguntas é focado num espetro estreito no qual certas respostas aparecem então, ou são feitas para aparecer, como evidentes por si mesmas. O impulso para fazer outras perguntas ou para olhar para fora do próprio quadro é desaprovado; e de facto, todas as indicações parecem apontar para o "facto" de que não existe outro

quadro. O princípio de aprendizagem conservador é extremamente importante, no entanto, na medida em que proporciona um sentido contínuo de identidade de uma geração para a seguinte, preservando informações que outros, no seu tempo, originaram.

O princípio originador regenerador e criativo opera através de impulsos que muitas vezes vão contra os quadros estabelecidos. No entanto, mesmo aqui, na sua abordagem conservadora ao novo e não testado, a espécie mostra comportamento criativo e biologicamente sábio. A reação conservadora previne mudanças demasiado repentinas nas ordens sociais ou em áreas religiosas e culturais que poderiam, de outra forma, resultar na derrubada precipitada de todas as ideias, bem como daquelas que a raça já ultrapassou. O conservadorismo também proporciona um impulso necessário ao inovador, que é parcialmente motivado a agir contra os padrões anteriores. Se estes caírem demasiado depressa, o pleno poder dos novos conceitos originadores pode não ter a oportunidade de se provarem ao sobrepor-se às velhas estruturas.

Isto não implica a "sobrevivência do mais apto" ou a "necessidade primordial de luta", mas simplesmente afirmar que certas alterações de energia têm lugar; certos equilíbrios mudam; que o próprio conservadorismo acumula energia que é então usada pelo inovador para os seus próprios propósitos. O princípio originador trabalha sempre para a mudança; e é propulsionado a descobrir significado até agora desconhecido ou não reconhecido no universo; a reafirmar a realidade e as suas definições e, portanto, a embarcar a espécie em relações mais novas com a própria experiência.

A mente consciente segue mais ou menos docilmente os processos de aprendizagem nos quais é treinada, pois esses processos dar-lhe-ão corretamente diretrizes que "funcionam" na realidade comum. O jovem indivíduo deve aprender rapidamente como lidar com a realidade do mundo dos pais e, portanto, deve partilhar os valores e pressupostos dos seus mais velhos. Neste domínio, certos impulsos são considerados seguros e outros, perigosos. Isto é verdade em qualquer sociedade, independentemente do seu condicionamento "primitivo" ou tecnológico.

A mente consciente, no entanto, é apenas aquela porção (da mente) que a espécie usa em qualquer momento na sua relação diária com o mundo. Diferentes porções seriam, portanto, consideradas conscientes ou normais em diferentes sociedades ao longo dos tempos. Nos termos com que estamos familiarizados, no entanto, a psique contém conhecimento dos potenciais da espécie sob todas as condições, e por isso nunca a deixa descansar apenas com o conhecimento estabelecido. Contrapondo o princípio de aprendizagem conservador, os impulsos originadores operam constantemente: examinando os padrões atuais; fazendo perguntas que são pouco ortodoxas—e procurando novas maneiras de ligar os velhos padrões de forma aceitável, introduzindo novos conceitos que ainda assim parecerão encaixar-se com os antigos.

Aqui, o treino para focar impulsos em direções prescritas deve ser quebrado: O originador deve desaprender ou melhor, descondicionar-se, de modo que se recorde do que aprendeu mas já não o aceite como "verdade"; e já não reaja ao conhecimento como fazia anteriormente. Ele pode, portanto, ainda usar o raciocínio matemático na sua forma limitada, calculando que 1 + 1 = 2 dentro do seu quadro. Mas sem um sentido de duplicidade, ele também percebe que a "verdade" matemática é verdadeira apenas dentro desse sistema. Ele está, então, plenamente livre para explorar outros conceitos, enquanto ainda tira partido da matemática normal em questões práticas. No exterior, nada mudou. Este pequeno exemplo é aplicável a todos os campos de atividade.

É por esta razão que muitas vezes o amador, em vez do especialista, é o inventor ou o descobridor de novos conceitos. O especialista é incapaz de se dissociar do poder do conhecimento aceite, enquanto o amador sabe o suficiente sobre um dado assunto para estimular perguntas—para as quais não conhece as respostas estabelecidas; ou ainda não está vinculado por elas.

O princípio originador lida com impulsos, então; e com a dissociação de eventos normalmente associados que servem para apresentar uma dada imagem. Primeiro, impulsos anteriormente restritos devem vir ao de cima; depois, associações estabelecidas de ideias devem ser diminuídas. A seguir, o processo criativo começa o

seu trabalho de enviar tentáculos—psíquicos e mentais—que eventualmente e em qualquer grau, comporão uma imagem do mundo que é mais extensa do que a anterior.

Uma vez que o princípio de aprendizagem conservador estabelece os seus próprios tabus, e uma vez que se provou seguro e fiável até certo ponto, o originador começa por libertar impulsos em pequenas maneiras; testando, até que finalmente a condição libertada lhe traga experiência suficiente. Isto é, ele vai além do ponto em que as condições estabelecidas fazem sentido, e experimenta eventos que não se enquadram na imagem oficial. Para manter uma visão de apoio da realidade na sua própria mente e para manter a sua posição no mundo, o iniciador é então levado a encontrar um novo sistema no qual as suas próprias experiências façam sentido. Aqui, de acordo com as condições, ele atua como um explorador para o resto da espécie.

Há sistemas alternativos múltiplos de realidade que poderiam ser adaptados pela espécie; por isso a maioria dos sistemas explorados pessoalmente caem pelo caminho, historicamente, embora acrescentando à experiência da espécie em algum grau, e reforçando o princípio originador. Isto aplica-se da mesma forma a sistemas filosóficos, religiosos ou culturais gerais e a versões mais pequenas, como uma nova descoberta científica ou uma nova maneira de apertar os atacadores.

Nesses termos, a espécie mal começou a explorar o ambiente mental ou psíquico; no entanto, esse desenvolvimento é mais diverso do que atualmente aparente, simplesmente porque os nossos conceitos nos fazem olhar para a história com as nossas ideias de progresso como a régua. Fechamos os olhos a outros tipos de "progresso" que não têm nada a ver com progressão no tempo.

A própria psique não existe basicamente no tempo, mas atravessa-o, experienciando o tempo através da personalidade focal. O que é aprendido, então, como conhecimento aceite num ponto pode ser completamente desconsiderado noutro: O que é considerado progresso numa era pode ser julgado sem valor noutra.

No entanto, no geral, a espécie é mantida em contacto com a sua própria realidade maior através do estado de sonho e através de

alterações de consciência que são inerentemente livres do condicionamento da aprendizagem. Estas alterações são encorajadas ou desencorajadas em várias épocas, mas nunca realmente desativadas. Servem para dar à espécie um influxo contínuo de novos dados e experiência não oficial e servem como janelas para outros níveis de ser. Ativam o princípio originador e são responsivas à necessidade da espécie. Por outras palavras, abrem-se quando a espécie precisa de perceções adicionais da mesma forma que, fisicamente, hormonas necessárias são ativadas sob certas condições.

A experiência de qualquer membro de uma espécie—qualquer espécie—torna-se disponível para os outros membros, quer seja ou não ativada. A invisibilidade psicológica de tal informação é relativa; isto é, torna-se psicologicamente visível ou invisível de acordo com os sistemas de organização de qualquer sociedade. No nosso caso, mesmo quando tal informação permanece "latente", serve como uma base de apoio para o comportamento consciente normal.

Porque a própria psique não está estruturada no tempo, o conhecimento futuro está disponível. Este não é tanto o conhecimento de eventos concretos definidos, mas a forma desses eventos; isto é, a espécie, como uma planta gigante, cresce em direção ao seu potencial sentido, reagindo a modelos futuros de si mesma que são eles próprios padrões energéticos de energia para os quais a espécie pode ou não focar as suas atenções. (Na realidade estruturada conhecida tal como é entendida, uma probabilidade será atualizada.) A espécie espreita o seu próprio futuro em níveis psíquicos, então, mesmo como qualquer organismo físico antecipa o seu próprio desenvolvimento futuro e "cresce" em direção a ele.

Vários sistemas alterados de consciência deixam entrar informações que foram filtradas através de processos de aprendizagem selecionados: Os dados não oficiais são aceites e, em qualquer grau, a linha principal de consciência é alterada. Os processos conservadores então tomam novamente posse, mantendo os novos ganhos até que o ciclo mude novamente. Em cada caso, diferentes facetas da realidade são exploradas e trazidas para foco, cada uma desenvolvendo as várias habilidades e capacidades do indivíduo e da espécie.

Os cientistas falam de memória de curto prazo e de longo prazo, mas estas são, elas próprias, processos seletivos, claro—importantes por causa do que [dados] não recordam. De forma codificada, as partículas microscópicas contêm "memória" de todas as suas combinações possíveis; o mesmo acontece com as células. O cérebro tem as chaves para libertar memória que não é sua; isto é, chaves para memória não pessoal que envolve a espécie e os bancos de conhecimento disponíveis para ela. Estas "chaves", no entanto, estão em "outros" estados de consciência, porque o modo de consciência atualmente aceite exclui automaticamente tais dados: Não se enquadram nas "ranhuras" organizacionais corretas.

O princípio originador opera como uma porta aberta, sempre infundindo a consciência humana com maior informação, e assim contrapondo os processos de aprendizagem conservadores. Em estados de alta inspiração sob as melhores condições, têm lugar alterações de modo que uma nova faculdade é ativada.

Fiquei encantada com esse material, mas surpreendida também; porque se alguma coisa, esperava mais Cézanne. Se recebesse mais canais abertos, precisaria de um livro de bordo cósmico para os manter registados. Pensei, no entanto, tinha a sensação de que havia direções infinitas para as quais a consciência poderia ser voltada, cada uma apresentando um foco diferente através do qual a informação poderia vir—se lhe déssemos a oportunidade.

O material da biblioteca daquele dia colocou o manuscrito de Cézanne como uma parte integrante do meu próprio trabalho, no entanto; conseguia ver onde se enquadrava, e as passagens sobre os princípios originador e de aprendizagem explicavam particularmente a minha própria atividade psíquica e criativa. Isto é, encontro-me sempre a ir para fora do nosso quadro habitual de referência—espontaneamente, com grandes explosões de energia e curiosidade—e depois quero sempre explicar o que aconteceu em termos que possamos compreender.

Em qualquer caso, passei os dois dias seguintes a trabalhar em Psychic Politics. A "diversão", as explorações psíquicas, que acompanhavam aquele livro tinham terminado; estava no processo de

juntar todo o manuscrito, verificando referências e outros dados. E estava a preocupar-me com o tempo gasto noutras coisas, incluindo o manuscrito de Cézanne, porque o meu prazo para Politics estava a aproximar-se. Sabia que podia obter mais tempo se quisesse, mas estava ansiosa por terminar o projeto e seguir o meu caminho.

No entanto, no dia 6 de janeiro, quando me sentei para trabalhar em Politics, soube imediatamente que mais material da biblioteca estava à espera—sobre Cézanne. Tento sempre aproveitar o que é oferecido quando as coisas estão boas, por isso encolhi os ombros—e lá fomos nós outra vez! Achei o material sobre a alta arte evocativo em todos os níveis, e desta vez notei uma noção psicológica estranha, como se o próprio "canal" da biblioteca estivesse a "derivar" para o fim, de modo que quando terminássemos, me levaria de volta perto da área reservada para Cézanne. E assim foi.

DA "BIBLIOTECA"
6 de janeiro de 1976
(11:30 da manhã-13:00)

Qualquer arte é um jogo criativo elevado, no qual, no entanto, a sabedoria, a experiência e a inocência desempenham cada uma o seu papel. A arte é um jogo espontâneo, ordenado no quadro da arte artística, contendo elementos de imprevisibilidade e surpresa. Tal como com o jogo dos animais e das crianças, o jogo artístico é um fim em si mesmo, mesmo enquanto promove um tipo de crescimento e realização que não pode ser obtido de outra forma. A arte como jogo envolve agilidade intuitiva e inventividade acima de tudo: Como uma criança atira uma bola ao ar, assim o artista atira fora os conceitos convencionalizados da melhor forma que pode, e depois permite que o mundo ou a sua perceção dele caia de volta—em pedaços, se necessário—em novas formas que são então capturadas na sua arte. Qualquer artista deve, portanto, abandonar os padrões aprendidos de perceção e as leis comuns de dedução para que a sua própria visão possa surgir. Isto não é apenas uma questão de percecionar o mundo de forma diferente, mas uma questão de criar uma nova versão do mundo.

Esta versão deve ser peculiarmente do artista porque ele e só ele a encontrou, a focou, e delineou brilhantemente os seus contornos. No entanto, a versão artística deve também encontrar as visões interiores escondidas nos corações e mentes de outras pessoas, porque num grau ou noutro, a imagem alternativa da realidade do artista surge de sonhos que pertencem à espécie como um todo.

O artista mergulhará nessas outras versões, moldando-as nas suas próprias combinações originais a partir das suas próprias necessidades, compreensão e desejos individuais. A matéria de onde provêm estas visões é tanto parte do ambiente interior do homem como os oceanos o são do ambiente exterior.

A arte (como na pintura) é um método de expor e revelar conhecimento que não pode ser verbalizado. Ao arranjar e rearranjar os objetos naturais em diferentes padrões, digamos, numa natureza-morta, o artista destrói momentaneamente as ligações conhecidas comuns com que tais objetos são geralmente percecionados, de modo que podem literalmente aparecer sob uma nova luz. A mente não pode pensar neles da maneira antiga, mas deve seguir as novas ligações descobertas pelo artista.

O jogo físico vem naturalmente às crianças, mesmo que os adultos depois direcionem o seu curso para se adequar aos padrões culturais. Este jogo físico espontâneo é em resposta à existência de modelos internos de natureza inconsciente; de modo que a criança quer espontaneamente fazer o que é melhor para o seu próprio desenvolvimento. O jogo envolve também fantasias que aparecem apenas parcialmente no próprio jogo, de modo que as ações exteriores da criança podem ser gestos simbolizados para a criatividade e padronização internas.

A padronização cultural frequentemente deixa a criança com o jogo físico divorciado de todas essas fantasias interiores, exceto aquelas encorajadas pela sociedade. Os jogos, então, tornam-se altamente ritualizados ao longo de linhas culturais, servindo propósitos que têm fins conservadores. A originalidade interior e a simbolização exploratória tornam-se divorciadas do jogo físico; de modo que qualquer desenvolvimento para o jogo elevado pode ser

abandonado. Os jogos nacionais proporcionam oportunidade para originalidade e realização, mas apenas em áreas aceites, e lidam com símbolos aceites em massa. São tão ritualizados como qualquer dogma ou religião, e de facto frequentemente imitam objetivos religiosos numa arena diferente.

Nas religiões, nos jogos desportivos, e também na guerra, a oposição é tomada como garantida e estabelece-se uma série de ações para enfrentar o desafio. Na guerra, a oposição é claramente conhecida. A oposição na religião é o diabo, o eu natural, ou o pecado. Nos desportos, o inimigo é a outra equipa. Tanto os desportos como a religião envolvem treino moralista; e nos desportos, vencer ocupa o lugar da salvação.

Em cada uma destas áreas, no entanto, ações ritualísticas são seguidas como métodos para alcançar certos fins.

No jogo elevado e na arte no seu melhor, não se pressupõe oposição. A criança e o artista fundem-se com a natureza ou com o jogo de tal maneira que eles próprios assumem novos aspetos—ou tornam-se tão parte do jogo ou da paisagem que alterações e perceções têm lugar na própria consciência. Em termos de religião, o artista experimenta a salvação no aqui-e-agora com cada pintura, tal como a criança cada vez que está envolvida no jogo elevado. Pois em ambos os casos o eu conhecido funde-se com o seu próprio ser, sentindo inocentemente as ligações desse ser com toda a outra existência, embora na maioria das vezes em forma miniaturizada e encapsulada.

Em cada caso também, novas e deliciosas combinações e padrões (mentais e físicos) dão-se a conhecer. O artista na maturidade usa a sua arte como o quadro para conter o jogo elevado. Ele usa, por exemplo, os objetos na sua natureza-morta como recipientes simbólicos para a sua visão—recipientes que serão reconhecidos pelos observadores da pintura. Ele usa a tela da mesma forma que os jogadores de futebol usam os seus campos, ou as religiões as suas Bíblias. Mas o seu campo de atividade é ainda muito diferente, pois ele não pressupõe oposição. Não há "ganhar" ou "perder" uma pintura. A pintura é ela mesma: jogo criativo elevado no qual novos símbolos são libertados.

A este respeito, a arte opõe-se aos princípios conservadores da aprendizagem cultural, e está em vez disso mais relacionada com a atividade biológica espontânea—como o jogo—que acontece porque acontece. Uma vez que acontece, o artista atribuirá os seus próprios significados e interpretações ao que fez e pode ver-se a si mesmo como retratando os tempos, ou como explorando textura e cor; ou o que quer que seja. Mas tais considerações são em grande parte superficiais.

O artista maduro ativa dentro de si a simbolização lúdica original que foi estruturada a partir da sua experiência na infância, e dá-lhe nova forma. Essa simbolização contém dentro de si o espanto e a criatividade espontâneos da criança, e detém elementos de visões infantis que existiam antes de a estruturação cultural ser aplicada.

O artista maduro está pelo menos parcialmente consciente da diferença entre a perceção e os conceitos adultos, e aquelas "perdidas", abertas, jovens interrogações. Ele está parcialmente consciente de que outrora juntou o mundo de diferentes maneiras, de modo que ele mudava, como a luz faz; que outrora empilhou os conteúdos do mundo em diferentes formas, tal como fazia com os seus blocos de infância.

Ele pode ter pensado outrora que as árvores cresciam para baixo em vez de para cima, por exemplo, apenas para lhe dizerem que isso era absurdo. No entanto, uma parte dele pode ainda fantasiar o mundo de cabeça para baixo—e essa visão é verdadeira, pois as raízes das árvores crescem para baixo tão seguramente quanto o tronco cresce para cima; e não há nada que diga que o homem deve limitar a sua visão mental à sua postura física sobre a terra em qualquer momento. Imaginar o planeta sob tal luz revela verdades sobre ele que não são aparentes, mas invisíveis na visão convencional. Assim, o artista pode imaginar que os reflexos das árvores na água são de facto árvores a crescer para baixo em direção a outra dimensão. Assim, os métodos habituais do observador de percecionar a realidade mudam enquanto ele vê tal pintura.

As visões mais conservadoras das pessoas estão ligadas à aparência e comportamento dos objetos no mundo físico. O artista,

lidando de forma não convencional com tais objetos, comenta automaticamente sobre a sua natureza. As pessoas mais literais, por exemplo, não encontram utilidade alguma nas pinturas, pois como objetos não são manipuláveis; não podem ser usadas, como a madeira, digamos, para fazer uma casa. Essas pessoas são tão conservadoras que a vida de uma pintura as escandaliza; pois de que servem objetos que não podem ser pegos, abertos, fechados, ou usados para qualquer propósito? De que serve a imagem de um jarro que nunca conterá um líquido ou um sólido?

Muitos artistas, então, lidam com a interpretação literal dos objetos, pois todos, exceto os mais conservadores, reconhecerão pelo menos tais representações. No entanto, mesmo assim, o artista transcende o quadro habitual ao implicar um mistério sobre os objetos e sobre o mundo físico. Não importa como ele trata os objetos—pintando-os literalmente ou impressionisticamente, ou ignorando-os completamente—o artista está ainda a fazer afirmações sobre a sua realidade. A realidade dos objetos aparecerá por vezes fortemente mesmo numa pintura em que nenhum é representado; pois a mente do observador insistirá em procurá-los, tentará encontrá-los, ou ficará escandalizada com a sua ausência.

Mas acima de tudo, numa pintura, a simbolização livre do jogo elevado é libertada. As relações entre mente e matéria mudam; as perceções são abaladas, e a visão do artista espalha-se sobre o mundo.

8. Cézanne sobre o Artista e as suas Emoções Respirar e Pintar

"Os Rastos do Artista São os Traçados da Mente em Tinta" Rastos de Animais e as Origens do Desenho

Os dias 10, 11 e 12 de janeiro foram realmente o que comecei a chamar de "dias de Cézanne". Foram também imensamente agradáveis. "Cézanne" era tão divertido de receber, e era tudo tão sem esforço que me sentia como uma criança, apenas a brincar com a minha consciência, a atirá-la ao alto em vez de uma bola, a misturar mundos em vez de tortas de lama. E enquanto estou efetivamente a fazer esse tipo de coisa, realmente não me podia importar menos com a fonte ou com ter de enfrentar adultos que não compreendem, que

dizem: "Mas é verdade?"—significando literal—palavras que simplesmente não se aplicam nesse quadro do ser criativo.

Exceto que eu também sou adulta, por isso quando estou "fora disso" ou de volta onde toda a gente está, então essa parte de mim tenta ocupadamente explicar a coisa toda de maneiras que têm pouco a ver com a experiência inicial. As explicações são verdadeiras nos termos do mundo, mas de certa forma irrelevantes naquele reino maior de existência que não pode ser definido dessa forma.

Comecei a ter imagens mentais enquanto escrevia partes do texto, de modo que quando Cézanne falava dos campos, por exemplo, por vezes eu olhava para a relva, ou terra, ou ponta de planta; vendo—ou assim parecia—pequenos cantos do universo através de outros olhos que não os meus; imagens íntimas de uma natureza-morta ou de um portão de quintal. Ao mesmo tempo, sentia-me cada vez mais como se isto fosse um diário, e imaginava Cézanne a escrevinhar algumas notas em momentos isolados, no seu estúdio, ou nos campos enquanto esperava que a luz mudasse.

Tornava-se evidente, no entanto, que certos temas se repetiam, e que o impulso principal das ideias de Cézanne estava a tomar forma. Estava particularmente interessada na sua comparação das pinceladas do artista com a palavra escrita, e na sua afirmação de que as pinceladas eram tão únicas "como os rastos de um animal na neve." No dia 12 de janeiro, houve 12 páginas de material sobre os propósitos do artista, a natureza da inspiração, e as origens da arte—todos assuntos que me fascinavam (em oposição a discussões sobre perspetiva, que não fascinavam).

Assim, o material seguinte veio nestes três dias, sem hesitação, de forma clara e concisa; e com tal facilidade que de vez em quando eu ficava ali sentada a sorrir enquanto os meus dedos pareciam continuar a dançar para cima e para baixo nas teclas da máquina de escrever por si mesmos.

ENTRADA 16
10 de janeiro de 1976
(20:00-21:00)

O vento não precisa de treino para acariciar as ervas da forma exata, para apontar as folhas numa direção ou noutra, ou para mover as próprias sombras sem nunca as tocar. Nem a luz precisa de aprender a realçar um lado de uma rocha e não o outro; a brilhar na crista de uma onda mas não no seu vale. Os braços, mãos e dedos do homem são tanto uma força da natureza, no entanto o artista deve treinar-se antes de poder sequer começar a aproximar-se nas suas próprias criações daquelas pinceladas espontâneas mas absolutamente corretas com que a luz e o vento tocam a terra.

Além destes efeitos da própria natureza, no entanto, há aqueles que as perceções do artista também operam sobre uma paisagem ou natureza-morta. Ao mudar a sua posição dentro da natureza, ele perceciona diferentes aspetos dela que não são aparentes de uma posição anterior ou alternativa. A sua vontade deve ser treinada para ouvir as suas intuições, então, pois elas trar-lhe-ão em forma encapsulada os resultados de inúmeros cálculos internos; sabendo antes dele a posição mais adequada aos seus propósitos. Ele deve mover-se pela própria terra, sempre alerta ao aconselhamento interno, até que a vista lhe agrade e traga para a composição os aspetos da natureza que ele quer retratar.

Certamente o homem possui dentro de si um conhecimento da terra e dos elementos tão fiável quanto o possuído pelos animais, ou pelas árvores e rochas; pois como eles, ele habita a terra, fustigado e também sustentado pelos mesmos elementos. A proximidade com a terra revive este conhecimento. Se a mente não se lembra, o próprio corpo ergue-se para memórias antigas: A mão do artista treme, os pelos na nuca arrepiam-se; ele sente o seu propósito tão seguramente como o animal sente a sua presa; e ele sabe o local e a posição que deve tomar para capturar a sua pintura. Esse local é como a sua toca, de onde ele espia a magia dos campos ou montanhas, e sente os movimentos impulsionadores do vento e da luz.

Ele "absorve" a paisagem, literalmente: Não para que possa recriá-la exatamente na forma que toma, mas para que possa criar uma interpretação desse conhecimento e perceção adicionais, e mostrar como a paisagem é alterada quando é percecionada por ele—uma porção percetiva da própria natureza. Dizem que os homens podem

dobrar a luz. Da mesma forma, um objeto material é dobrado ou alterado quando a perceção dele passa através de um homem; torna-se outra coisa, enquanto permanece o mesmo. As árvores refletidas através da água parecem crescer para baixo e a natureza refletida através da mente de um homem torna-se algo diferente do que é quando não está a ser percecionada; pois torna-se alterada pela própria natureza do homem. Quase se poderia dizer que cresce para baixo através da sua alma, emergindo novamente numa nova forma através da sua arte.

Pois será que uma paisagem é por si só melancólica, ou aterrorizante, ou bela? Ou serão esses elementos projetados sobre ela pelas emoções do homem e pelo jogo das suas paixões projetadas sobre os campos e rochas? É difícil dizer, pois já vi cães assustados pelo vento e sombras escuras, e se os cães pudessem pintar quadros, certamente representariam visões desconhecidas e não percecionadas pelo homem. Portanto, enquanto um artista tenta capturar a paisagem, a paisagem captura astuciosamente a sua alma, puxando as suas emoções para fora dele, fixando-as aos campos e ao chão e aos céus, de modo que ele deve pintar o seu quadro para recuperar as suas emoções.

Quando a tela está concluída, as emoções e a paisagem são uma—amor e ódio transformados nas imagens pintadas de folhas ou rochas. Esta transformação é executada pelo pincel que reflete com precisão as mais mínimas condições emocionais do homem interior, e com integridade neurológica imprime esse selo em cada pincelada.

Não falo, então, de uma transferência simbólica, mas de um evento biologicamente real. As diferentes pressões e movimentos da mão movem o pincel da mesma forma que o vento move as folhas; e assim os movimentos que daí resultam das cerdas do pincel escrevem a sua assinatura na tela com tanta validade natural. Desta forma, as emoções são as correntes invisíveis que regulam as pinceladas, distribuindo os sentimentos emocionais do artista em qualquer momento sobre a tela. O vento espalha as areias da praia da mesma forma, apenas com o artista a praia é a tela e as emoções são as areias que são lançadas dos oceanos da mente interior.

As pinceladas, então, transportam o impulso, a vitalidade, a força vital do artista, dirigindo estes de modo que moldam as formas da pintura de uma maneira que se correlaciona com este movimento interior. Se o artista não sabe como experienciar e usar as suas próprias emoções, então elas serão literalmente ignorantes ao moldar a forma, mas correrão por toda a tela como animais desenfreados; soltas, felizes o suficiente, talvez, mas carecendo dessa necessária correção de movimento a partir da qual a forma é delineada. Se o artista restringe demasiado as suas emoções, ou as mantém na coleira, então apenas padrões formais resultam, e a transferência necessária ainda não ocorre.

Uma grande pintura está viva porque as emoções vivas do artista residem ali, permanentemente fixadas dentro das pinceladas e incrustadas dentro da forma. Muitas emoções percorrem o artista, no entanto, desde o momento em que ele começa uma pintura até que ela está terminada; e embora tumulto possa aparecer, emoções fortes e contraditórias sem equilíbrio conetivo serão tão gritantes como um espelho partido, e faltará a resolução global que deve saltar sobre as faltas de equilíbrio habilmente executadas. Portanto, se um artista tem várias pinturas em andamento, ele deve concentrar-se naquela para a qual se sente emocionalmente atraído, em vez de tentar manter fases definidas ou pensar "Devo trabalhar nesta ou naquela pintura porque já está seca o suficiente ou pronta para a próxima camada."

A sobrevida de uma pintura depende da transformação das emoções na pintura, pois desta forma as emoções dão vida às formas dentro dela, imbuindo-as [as formas] com a vitalidade adicional que é uma combinação da sua própria vida e da do artista; resultando num tipo de existência que não se vê em mais lado nenhum.

A pintura concluída torna-se então ela própria um objeto no espaço para outros verem da mesma forma que o artista viu o modelo de onde veio; e as emoções que nela residem exigirão resposta dos observadores, embora os observadores e o artista nunca se encontrem. Essas emoções transformadas darão movimento à pintura enquanto a pintura durar.

ENTRADA 17
11 de janeiro de 1976
(13:00-13:30)

As letras impressas ou escritas do alfabeto parecem de uma maneira e soam de outra, e exceto por certas exceções, o significado dado a uma palavra parece ter pouco a ver com o seu som ou com as suas propriedades visuais. As letras que compõem a palavra inglesa "water", por exemplo, não sugerem naturalmente imagens visuais de água; apenas a resposta aprendida proporciona a ligação. A palavra soa vagamente líquida, mas as letras dentro dela não se juntam nem sugerem humidade. O padrão visual da palavra não sugere um lago, oceano ou rio visuais, como poderia sugerir se as letras fossem organizadas, digamos, de forma circular, ou escalonadas para sugerir ondas.

Numa pintura, no entanto, há um alfabeto infinito—as pinceladas—e estas, se devidamente executadas, sugerem o movimento e a qualidade do assunto de uma forma direta. Há, apropriadamente, pinceladas molhadas e secas, pesadas e leves, definidas e ilusórias; mas uma pincelada em si, digamos, pode sugerir visualmente uma gota de chuva de uma forma que as letras que compõem a palavra não conseguem. A vantagem está presente mesmo antes da delineação da forma. Quando tais pinceladas realçam ainda mais a forma de qualquer figura percecionada, então a forma da pincelada adicionada às suas outras características—a sua pressão, direção, molhado ou seco, e assim por diante—constrói objetos quase como a natureza faz, de dentro para fora.

Numa pintura, as cores são usadas tanto como verbos como adjetivos; enquanto as próprias pinceladas são sempre verbos ativos, carregando o impulso da ação sobre o qual tudo o resto deve cavalgar. Ao escrever ou falar, o homem está mais ou menos restrito aos alfabetos conhecidos das línguas reconhecidas. Pela sua natureza, tais línguas enfatizam especificidades e minimizam subtilezas, de modo que resulta uma padronização necessária. O tom de voz, os gestos e a postura corporal alteram as palavras efetivamente faladas, e as palavras são também afetadas pelo aparelho corporal individual—a

língua, garganta, boca, e assim por diante; mas independentemente disso, um alfabeto padrão deve ser usado.

O alfabeto do artista, as suas pinceladas, não precisa de seguir tal padronização, e cada artista aprende a sua própria linguagem de pincel, na qual o seu significado é traduzido em nuances de pressão, forma, ritmo de variedade infinita, mas tão característico e natural para o artista como a sua impressão digital. Aqui o seu significado, traduzido neurologicamente através dos tremores e traçados educados das mãos, forma uma pincelada que é tão única como os rastos de um animal na neve—apenas feita em vez disso pelo pincel na tela. Os rastos do artista são mais educados do que os do animal, pois a partir deles o artista forma imagens e comunica mensagens com propósito. Mas por baixo das mensagens que o artista tenta conscientemente comunicar, esses rastos-artista existem por si mesmos, e a partir deles o artista faz a sua pintura.

Estes rastos do artista são os traçados da mente em tinta, os traçados neurológicos das emoções na tela, à medida que o pincel segue fielmente as nuances interiores da vida e sensações do artista; e esses traçados, creio, procurarão naturalmente expressar-se em formas que também se encontram na natureza. Isto é, assim como o vento faz certos traçados característicos na areia, formando padrões que consideramos naturais em vez de artificiais, assim os traçados neurológicos das emoções do artista através das pinceladas formarão também padrões na tela que são naturais da mesma forma. Além disso, creio que estes padrões ou formas naturais refletem ou imitam formas interiores a partir das quais todos os objetos são feitos.

A partir destes fundamentos, o artista elabora e cria; construindo imagens a partir da plataforma de lançamento desses traçados neurológicos; de modo que cada pincelada deve estar viva e ondulante como se uma coisa viva estivesse a ser transferida para a tela. Uma pincelada flácida é muito pior do que nenhuma, pois mortificará tudo à sua volta. No entanto, o artista deve aprender através do autoexame quando e como aplicar as suas pinceladas, e nesta matéria não há ninguém no mundo, vivo ou morto, que ele possa copiar.

As pinceladas devem ser suficientemente elásticas para carregar mesmo a tinta mais pesada sobre as suas costas, e quanto mais aplicadas individualmente, melhor; pois embora individuais, as pinceladas parecerão então mover-se para trás e para a frente, misturar-se e fundir-se—e assim, envolver o olho.

ENTRADA 18

12 de janeiro de 1976
(10:30-11:45 da manhã)

Creio que há uma correlação oculta entre as pinceladas do artista e os seus ritmos cardíaco e respiratório. Isto é, suspeito que a pincelada certeira ocorre num certo tempo corporal natural, quando um ritmo respiratório particular é característico—e, talvez, quando a respiração é suspensa. Tornei-me algo conhecedora do meu próprio comportamento, na procura do meu motivo, quando estou sentada num campo, por exemplo, e quando estou em várias fases de conclusão de uma pintura. Nunca tentei experimentar com a minha respiração ou fazer qualquer coisa com a minha respiração exceto deixá-la fluir naturalmente, no entanto estas conclusões vêm da observação direta das minhas condições mentais e corporais enquanto trabalho.

Certamente quando o artista está excitado—"em cima do seu motivo", então ele respira mais rápido e as suas pinceladas são correspondentemente mais rápidas; mas não trémulas: Pelo contrário, tornam-se mais seguras, como se as pinceladas cavalgassem na sua respiração e atingissem exatamente no ponto em que ele também expira ar pelas narinas. Em momentos mais calmos, quando a respiração parece mais profunda e mais lenta, a mente está calma e as pinceladas vêm mais devagar, embora com a sua própria precisão.

Alguns estudantes poderiam aprender, então, sobre a espontaneidade e disciplina das pinceladas certeiras, prestando atenção às correlações entre a respiração e o movimento do pincel. As batidas cardíacas também estão ligadas ao ritmo da respiração, mas quando o coração bate mais rápido, o artista deve vigiar a sua mão, pois ela tem tendência a tremer. Suspeito que por vezes o coração bate lentamente mesmo que a respiração seja rápida—e que este é o

momento de certas pinceladas auspiciosas que acontecem em nenhuma outra altura. São deliberadas, verdadeiras, mas mais sugestivas de movimento do que quaisquer outras pinceladas. Não são pinceladas de modelagem, mas estabelecem a ação inerente a uma forma.

As pinceladas de modelagem, creio, vêm com respiração mais lenta, e de certa forma são mais subtis, menos diretas, movendo-se de uma forma mais circular, enroladas ou semi-enroladas; com maior pressão na parte exterior do pincel. A pressão na parte interior do pincel parece forçar a ação para o exterior do motivo modelado, enquanto a pressão na parte exterior do pincel sugere movimento voltado para dentro. Não aprendi isto experimentando com o pincel dessa forma, mas observando cuidadosamente o que estava a fazer quando obtinha os resultados que queria.

Há pouca utilidade em examinar o que corre mal numa pintura, pois o artista poderia então começar a concentrar-se nas suas falhas e fracassos; a pior coisa que poderia acontecer—uma vez que ele deve estar confiante na sua capacidade em todos os momentos, e estruturar a sua carreira e progresso de acordo com os seus sucessos, esquecendo quão difíceis podem ter sido de alcançar.

Um alpinista tem o seu destino bem à vista; isto é, quando chega ao topo da montanha, ele sabe-o. Mas deve então descer. O destino de um artista é desconhecido, muitas vezes até para si mesmo; apenas sentido. O alpinista segue trilhos conhecidos enquanto o artista abre o seu próprio caminho, e sabe que está no seu caminho apenas quando encontrou a sua própria senda; e deixa para trás as conhecidas, embora possa tê-las usado para encontrar o seu ponto de desvio. E não há volta atrás ou descida para o artista, pois em nenhum lugar pode ele dizer: "Cheguei ao topo"—uma vez que as dimensões da sua habilidade formam a sua montanha desde o início, e essas habilidades crescem através das suas técnicas à medida que são usadas.

Os alpinistas devem estar familiarizados com os seus corpos e conscientes da sua respiração e de como é usada, no entanto, e creio que em diferentes níveis de criatividade, o artista utiliza diferentes tipos de respiração. Não quero dizer que exercícios respiratórios

possam, por si só, induzir criatividade; mas que juntamente com outras condições, o artista usa inconscientemente vários tipos de respiração que afetam o comprimento, a largura e a pressão das suas pinceladas.

A montanha do artista é sua. Ninguém mais pode escalá-la. Ele não pode dar-se ao luxo de usar equipamento ou mapas de ninguém, e o seu avanço não é linear, pois ele deve primeiro explorar a sua base, enquanto para o alpinista tudo isso já foi feito. Mas o propósito do artista apenas se desdobra à medida que ele produz, e ele não sabe realmente o que produzirá até que uma pintura esteja terminada.

Por vezes ele planeia uma pintura e outra resulta, quase inexplicavelmente, emergindo das mesmas técnicas e cores que, parece, deveriam ter produzido o que ele planeara originalmente. Portanto, o artista deve planear cuidadosamente, enquanto ainda deixa espaço aberto para a surpresa. Deve estar pronto para mudar instantaneamente—alerta para o que acontece numa pintura e em si mesmo—de modo que os seus planos se fundem com a pintura, e ele a controla suavemente enquanto também a deixa controlá-lo; mas sem deixar que ela fuja de si.

Se uma pintura foge com ele, então não há nada a fazer senão acompanhá-la. Nesses casos, a pintura será geralmente errática ou demasiado desequilibrada, mas altamente instrutiva, pois em algumas áreas o artista pode encontrar-se a alcançar fins que antes apenas sonhara; e a pintura pode dessa forma apontar para uma realização global adicional que pode levar anos a dominar.

Nas ocasiões mais raras, uma pintura pode fugir do artista, mas ele segue-a tão alerta e fielmente que num instante a sua técnica cresce e desenvolve-se de modo que uma única polegada de tela mostra um desenvolvimento que de outra forma poderia nunca ter ocorrido.

Geralmente, no entanto, deve haver um equilíbrio delicado entre a pintura e o artista, no qual o artista trabalha sobre a pintura como uma força da natureza e ela responde, reagindo ela própria à medida que os seus elementos são gradualmente construídos. Isto é, na realidade da tela, as pinceladas, cores, formas, valores, e assim por

diante reagirão às manipulações do artista da mesma forma que as rochas e objetos naturais reagirão ao vento, à luz e à temperatura.

(14:00-14:45)

As crianças devem ser ensinadas a ler, e devem ser ensinadas línguas. Antes de aprender a ler ou desenvolver línguas, o homem via clara e brilhantemente. Explorava o seu mundo porque era visível. Por isso considero a pintura uma arte mais antiga do que qualquer língua falada ou os seus derivados. Creio que o homem traçou objetos com os dedos na areia ou terra muito antes de aprender a usar pigmentos, e que os objetos traçados no chão eram objetivamente os seus traçados e de mais ninguém—distinguidos de todos os outros rastos de animais porque formavam um padrão significativo, conscientemente dirigido. Estes foram muito provavelmente os primeiros sinais ou marcas feitos pelo homem, que lhe permitiam comunicar por áreas maiores do que a voz podia alcançar.

Talvez, de uma forma estranha, o homem tenha aprendido imitando primeiro os animais, deixando o seu rasto como os animais faziam, urinando; ou talvez observando um gato selvagem a preparar a sua toca com as patas, o homem fez o mesmo, descobrindo que podia fazer melhor que o gato—desenhando no chão mole os padrões visuais que representavam a própria área. Assim, os rastos do homem tornaram-se verdadeiramente únicos.

Talvez ele tenha tentado primeiro desenhar com os pés, pois certamente os seus dedos dos pés eram mais ágeis que os nossos. Talvez tenha visto que a sua impressão digital era diferente de qualquer outro rasto de animal, por isso começou por pressionar o polegar na terra onde pudesse ser visto como um sinal para outros da sua espécie. E talvez, pressionando o polegar na terra um dia, ele tenha então compreendido num lampejo de intuição que podia desenhar aquela forma, sem primeiro pressionar o polegar. Ou, similarmente, que podia desenhar o padrão do seu pé com um dedo, mesmo que a forma no chão nunca tivesse sido tocada pelo pé.

Quanto tempo passou até o homem perceber que podia assim desenhar toda a sua imagem no chão, sem se deitar e contorná-la? Quanto tempo até ele desenhar pela primeira vez os contornos da

sombra de uma árvore na areia, descobrindo que também tinha capturado o aspeto da árvore, e então perceber que podia fazer o mesmo sem primeiro traçar a sombra? Só depois disto, creio, ele poderia dar o salto para esboçar as formas dos animais. Talvez tenha traçado os mortos quando se deparava com eles e não tinha fome. Tudo isto é conjetura, no entanto certamente o homem usou os dedos para esboçar sinais e direções antes de aprender o uso de ferramentas.

O homem é demasiado curioso e criativo para não ter notado os padrões naturais que os seus pés faziam no chão; e demasiado excitável para os ter deixado em paz. Certamente, ao notá-los, voltou-se, perplexo; andou para trás, variando os padrões; pisou-os; andou em círculos, e admirou o seu trabalho de pés. Deve também ter visto que alguns rastos duravam mais tempo do que outros em diferentes tipos de solo; e por vezes, com surpresa triunfante, deparou-se com alguns dos seus próprios rastos-imagem meses depois de os ter feito, ainda preservados em barro ou lama que endurecera.

E, sentando-se, novamente certamente ele deve ter tentado fazer "pegadas" com os dedos, descobrindo que numerosos padrões podiam ser formados, mais facilmente; e então, mais tarde, descobriu que estes podiam ser feitos em faces de rocha e em cavernas onde nenhum outro rasto de animal os poderia apagar e a chuva não os poderia destruir.

Ainda assim, temos apenas rastos de animais sofisticados. Mas o homem deve então ter descoberto que podia traçar as imagens de objetos que não estavam diante dos seus olhos; objetos que existiam no passado da sua visão—e portanto, trazê-los para o presente; que podia combinar objetos e alterar os seus arranjos; que, acima de tudo, podia tornar visíveis as imagens de objetos que não estavam diante dos seus olhos.

Assim, ele podia desenhar um animal que viu ontem. Podia desenhar mapas rudimentares de áreas de caça para outros seguirem ou para refrescar a sua própria memória. Podia esboçar os vários animais que eram característicos de uma estação, de modo que quando essa estação voltasse, saberia que animais esperar ou que plantas encontrar.

No entanto, apesar de tudo isto, mesmo enquanto progredia, não podia desenhar o seu próprio rosto pois não o podia ver, exceto tal como pudesse ser refletido na rocha ou na água. Um homem teria de confiar noutro homem para desenhar o seu próprio rosto, e por esta razão, tais desenhos devem ter surgido por último de todos. Por um lado, exigiriam a cooperação e talento de outra pessoa, e tempo para tal sessão pré-histórica.

Mas que mistério os retratos primitivos devem ter invocado! O homem, vendo todas as outras formas de animal e terra diante dos seus olhos, e aprendendo a representá-las, deve ter-se perguntado frequentemente sobre a sua própria aparência e tentado duplicá-la. Ele sabia que a sua figura era geralmente como a de outros homens; como um animal de uma espécie é semelhante a outro. Mas para além disso, não podia ver como o seu próprio rosto diferia do de outra pessoa.

No entanto, mais cedo ou mais tarde, os homens viram reflexos irregulares dos seus rostos, talvez em rocha polida, e então contornaram a forma com os dedos, descobrindo que os traçados não se fixavam na pedra. Então—outro lampejo de intuição—e algo é agarrado: carvão de um fogo, talvez, que deixaria a sua marca na pedra. Quantas vezes tal artista esperou pelas condições adequadas, para que o sol batesse na rocha da forma certa até que o rosto refletido aparecesse? E ele teve a previsão de estar preparado com o seu carvão—apenas talvez para ver o rosto desaparecer quando as nuvens passassem diante do sol?

Quanto tempo até ele traçar a sua própria sombra na parede de um penhasco? E quanto tempo mais até desenhar a forma do seu vizinho da mesma maneira?

(15:00-16:30)

Além disso, creio que os sentidos do homem eram mais aguçados do que são agora, e que ele era capaz de percecionar outras dimensões da realidade que nós não, tal como os animais e outras criaturas fazem—alguns conscientes de frequências de luz ou som que escapam à nossa atenção. Estes primeiros artistas poderiam ter sido capazes de ver mais da vida na natureza do que nós; podem ter visto maiores variações de cor ou gradações de profundidade. Em qualquer caso,

estou convencido de que reagiam à vitalidade dos objetos naturais de uma forma que nos pareceria sobrenatural.

Talvez o que consideramos mágico fosse bastante natural e realista para eles. Por exemplo, pode haver propriedades invisíveis pertencentes a objetos naturais que são atraídas para as suas imagens representadas. Talvez um homem, ao desenhar um animal, sentisse que podia acompanhar as suas viagens enquanto tivesse o seu desenho; ou mesmo ver-se a si mesmo através dos olhos do animal. Isto soa-nos muito improvável, no entanto um perfume pode persistir quando a rosa não está presente, embora algumas pessoas o consigam cheirar e outras não. Portanto, algum elemento invisível que pertence a um objeto natural pode aderir à sua representação da mesma forma.

Não havia ninguém nos tempos pré-históricos para dizer a um homem como ou o que ele devia ver; o mundo visual era apresentado inocentemente, e a consciência do homem era menos estruturada. Nem o simbolismo era aplicado de fora sobre o mundo natural por organizações demasiado crescidas. Portanto, quaisquer símbolos que surgissem vinham diretamente da mente ou do coração do homem à medida que ele encontrava o mundo.

As origens das coisas também não eram conhecidas, por isso a visão do homem não estava estruturada por um conhecimento de coisas passadas. Em vez disso, era-lhe apresentado um mundo em constante movimento, sem história que lhe dissesse que viera de algum passado e ia para algum futuro. Assim, ele via objetos naturais velhos e novos; cada ser de uma forma desconhecida para nós, novo.

Deve ter levado algum tempo até ele compreender que objetos jovens se transformavam em velhos; e durante uma vida muitos objetos naturais não mostravam idade alguma. A água e as montanhas pareceriam eternamente jovens, pois embora as estações as mudassem, elas próprias não pareciam envelhecer. Num lugar de quatro estações, como poderia o nativo saber com certeza que a árvore florida, a árvore nua, e a árvore com folhas flamejantes eram a mesma árvore? Talvez ele visse em vez disso uma árvore a transformar-se constantemente noutra—um objeto a tornar-se magicamente outro, e percecionasse um tipo de movimento impossível de imaginar para nós. Ou como saberia

que a floresta chuvosa e a floresta seca eram a mesma floresta, apenas em diferentes estações? Talvez pensasse em vez disso que uma floresta se transformava noutra, pois não sentia ele a lama do chão a deslizar sob os seus pés, e via o céu a mover-se por cima?

Assim, embora existam alguns desenhos rupestres no nosso tempo, nós "lemo"-nos com os nossos olhos e compreendemo-los através do nosso tipo de conhecimento. Então, um homem podia ver uma pessoa morrer e mais tarde ver um animal a surgir do mesmo local. Para o observador, o chão poderia parecer ter devorado o homem; ou o homem morto poderia parecer tornar-se meio homem, meio animal; meio vivo, meio cadáver. Assim, o artista pré-histórico poderia pintar exatamente o que via: um animal a surgir dos ossos de um homem. Em termos básicos, o homem e o animal emergem ambos da terra, no entanto as nossas próprias ideias forçam-nos a colocar a nossa própria interpretação sobre tais eventos. É possível que o artista primitivo não lidasse com tais interpretações, mas pintasse o que via com uma inocência que nos é negada.

Pois para nós, o sol reflete-se na água. Sabemos que não caiu no rio ou lago vindo do céu. No entanto, o artista primitivo via-o claramente em ambos os lugares e provavelmente pintava-o como o via. Em qualquer caso, o envolvimento do homem com o mundo visual representou a sua experiência mais antiga. Traçar, desenhar, e mais tarde pintar com pigmentos foram respostas naturais ao mundo, tão características do homem como a fabricação de ferramentas ou o nascimento das línguas; e certamente o desenho precedeu estas últimas.

(19:30-20:30)

O homem primitivo pode ter visto efetivamente um tipo diferente de mundo. As suas perceções visuais não teriam sido tão organizadas através de conceitos intelectualizados, mas aplicadas mais diretamente aos conteúdos da terra. Os seus conceitos, à medida que cresciam, poderiam ter-se encaixado mais claramente no mundo tal como ele se apresentava nativamente. Os artistas podem agora considerar uma montanha como um objeto, com árvores e ribeiros como parte dela. Ou noutra pintura, um artista pode considerar uma árvore como um

objeto divorciado completamente do seu ambiente. Em cada caso, o campo de visualização é diferente, e há mudanças automáticas nesses campos à medida que movemos os olhos por uma sala ou paisagem.

Por vezes vemos uma pessoa sozinha, por vezes como parte de uma multidão, caso em que a pessoa se mistura com outras. Um jarro pode ser ele mesmo, individual, ou apenas um de muitos outros objetos numa prateleira. Talvez o homem primitivo fosse ainda mais móvel nos movimentos de mudança com que as organizações visuais são feitas. Talvez combinasse os objetos de forma diferente.

Voltemos por um momento ao nosso homem primitivo que encontra um animal vivo a surgir de uma pilha de ossos que ele sabe pertencerem a um homem morto. Ele pode formar o animal e os ossos num novo objeto único, composto pelos elementos de cada um, de modo que visualmente combina os dois. Se observasse o animal a afastar-se, e depois mais tarde a regressar, poderia pensar que a parte animal do objeto possuía movimento enquanto os ossos, igualmente parte do objeto, não.

Ou quem poderia dizer que os próprios ramos das árvores não agitavam o ar numa fúria, partindo o céu em pedaços até as nuvens se desfazerem; ou que os ossos dos mortos não cresciam novamente como árvores, uma vez que todas as coisas pareciam vir do chão para cima? Assim, a visualização primitiva do homem deve ter incluído uma perceção diferente dos objetos da que temos agora.

À medida que o artista moderno trabalha ao longo dos anos, ele aprende a forjar as suas emoções, intelecto, sentidos e mão num instrumento unido, registando fielmente na tela a representação de imagens, a impressão do seu próprio entendimento. Mas enquanto trabalha na natureza, creio que algumas das suas respostas aprendidas se desfazem: A visão que ele pensava ser tão clara é vista como tão artificial como um par de óculos coloridos de uma certa forma.

É então que memórias antigas regressam—biologicamente pertinentes, mesmo que não recordadas conscientemente—de modo que ele começa a ver uma qualidade mutável nos objetos, e começa a suspeitar que há outros agrupamentos dos quais é ignorante. Ele anseia então, talvez sem saber, pela visão dos primeiros artistas,

quando a perceção e o mundo eram igualmente novos e relativamente não estruturados.

Estudando a natureza cuidadosamente, não cheguei nem perto de aprender mais sobre estas outras organizações, pois o meu intelecto e olho educado ainda estruturam o mundo visual. No entanto, nos campos particularmente, senti ondas, geralmente invisíveis, que parecem fluir entre objetos, através deles, unindo-os de uma forma diferente; fazendo o que chamo de formas invisíveis—porque embora quase as veja, não as perceciono visualmente de facto. Tentei sugerir este fenómeno, tanto na pintura de rochas e campos, como nas dobras de pano onde formas sugeridas, se tratadas como objetos, certamente pareceriam sólidas.

No final do material de 12 de janeiro, estava triunfante—e exausta. Novamente maravilhei-me com a quantidade de informação disponível, e desejei ter dedos automáticos que pudessem dactilografar sozinhos enquanto eu estava noutro lugar—porque esses dedos eram definitivamente necessários para preparar a cópia final de Psychic Politics para a editora. Nunca peço a ninguém para dactilografar por mim porque gosto de fazer alterações se quiser, até ao último minuto. E realmente não sabia quanto mais Cézanne havia. Tinha uma decisão a tomar. Só tinha tanto tempo, tantos dedos-----

O Seth ainda estava a ditar o seu livro nas nossas sessões regulares; o Rob pintava de manhã e preparava o livro anterior do Seth para publicação: Se pudéssemos ensinar o nosso gato, Willy, a dactilografar, estávamos feitos, pensei.

Entretanto, decidi arriscar. Se houvesse mais "Cézanne", então de alguma forma eu o "captaria", não importa quanto tempo passasse em termos comuns. Pedi desculpa, mentalmente—e aproveitei o resto de janeiro mais o mês de fevereiro para dactilografar Politics. Mas apesar de todas as minhas autoconfianças, sempre que pensava em Cézanne ou no material inacabado, preocupava-me muito. E se tivesse adivinhado mal?

O Rob enviou Psychic Politics por mim no dia 2 de março de 1975. No dia seguinte, limpei a casa; com a minha atenção fora de um manuscrito para variar, de repente apercebi-me de todos os cantos

empoeirados que tinha ignorado com sucesso antes. Escovei o gato. Fiz pão de milho para o Rob (de uma mistura embalada), e ouvi o som da sua máquina de escrever enquanto ele trabalhava na sua "sala de escrita."

No dia seguinte, organizei os meus ficheiros. Essa noite fomos para a cama por volta da 1 da manhã. Às 3 ainda estava acordada. Às 3:30 levantei-me, arrastei-me para a cozinha, acordando o Willy como de costume, e fiz a minha aveia instantânea. Levei-a e café, mais os meus cigarros, claro, para a minha secretária incrivelmente limpa.

Diria que fiquei ali sentada talvez cinco minutos, tendo tempo suficiente para terminar a minha aveia antes de o tom da hora pré-amanhecer mudar. Foi como se a limpeza da casa e dos ficheiros tivesse limpado o ar, polido-o para uma nova superfície brilhante, de modo que ele, o gato e eu esperávamos todos por um momento por algum agitar invisível de elementos ocultos. E então—o material de Cézanne começou; tão clara e fortemente como sempre, como se não tivesse havido pausa alguma entre esta entrada e a última.

Não sabia então, mas iria receber mais material do que já tinha recebido, e a visão de Cézanne do mundo e da sua arte iria emprestar aos meus dias um encanto crescente. Ia trabalhar em vários outros projetos, mas foi o manuscrito de Cézanne que lançou os seus matizes atmosféricos sobre as nossas paisagens mentais. Visão do mundo ou não, o Rob perguntaria: "Bem, o que é que o Cézanne tinha para dizer esta tarde?" (Ou esta manhã, ou quando fosse.) E embora nunca sentisse uma presença, as características pessoais do manuscrito eram tão fortes nas suas dedicações e preconceitos que, ao dactilografar, eu tinha de responder. Não que isso me adiantasse. O material não parava para os meus comentários; não havia... espaço mental para os inserir.

Lembrei-me novamente dos "fios de consciência" como os descrevera em Politics. O fio de Cézanne seguia alegremente o seu caminho. Eu podia "capturá-lo" ou ouvir, mas não fundir o meu pensamento com ele. Isto era particularmente aparente em algumas longas passagens onde Cézanne compara a escrita e a pintura—e onde a pintura sai muito à frente tanto em termos de arte como

simplesmente como método de expressão. Pensei que ele estava a ser injusto.

"Além disso," pensei, "se eu não estivesse a escrever tudo isto, o teu manuscrito estaria... no limbo algures."

Mas no nosso acordo implícito, tinha determinado não me intrometer—antes de descobrir que não podia, já agora.

Fiquei ainda mais intrigada com o conteúdo das nossas mentes. O que é que elas guardam que normalmente ignoramos? Certamente não pensava realmente que Cézanne estivesse a ditar o livro. No entanto... vinha certamente de alguém em vez de algum lugar; ou assim me parecia, e afinal era a minha experiência. Podia quase imaginar um Cézanne a sonhar (Deus sabe em que espaço ou tempo), ou a meditar sobre o trabalho do dia—ele deve ter pensado na sua arte incessantemente—e sem ter ideia de que alguém (eu) estava a sintonizar esses planos e propósitos artísticos. Faz-me pensar se alguém está a sintonizar os meus sonhos, a captar livros em que pensei mas não escrevi; e obriga-nos a pensar que os nossos sonhos e pensamentos são tão reais como pêssegos e maçãs, para serem colhidos das árvores invisíveis da mente.

Chega disso. No entanto, o material também queria ser colhido: Eu não estava a roubar. E apesar de toda a preferência de Cézanne pela pintura em vez da escrita, de vez em quando tenho a suspeita sorrateira de que ele não queria que nenhuma parte dele fosse desperdiçada e que alguma parte dele estava mais do que disposta a tirar partido da minha escrita ao serviço da sua arte.

Na Parte Dois deste livro, apresento "Cézanne direto", para que possam ficar tão imersos na visão de mundo de Cézanne quanto eu estive—ou quase tão intrigados enquanto seguem os caminhos mentais de uma mente brilhante enquanto ela se foca incansavelmente na pintura, abrindo uma visão da vida verdadeiramente única na sua determinação e devoção. Podem literalmente perder-se nesta visão do mundo, à medida que a realidade é percecionada com uma vivacidade de proporções geniais.

Isto é, estou a apresentar o material exatamente como o recebi, e na mesma ordem de sempre, mas sem acrescentar os meus próprios

comentários. Não foram feitas alterações, exceto que de vez em quando dividi algumas frases muito longas em frases mais curtas. As frases, descobri, têm a sua própria sintaxe; e transmitem, pelo menos para mim, um ar estrangeiro. Francês traduzido automaticamente para inglês? Talvez. Mais provável, no entanto, a transmissão e receção deste manuscrito residem noutro reino onde "não é preciso saber a língua para receber a mensagem."

Originalmente ia ter um capítulo por mês de material, mas rapidamente vi que a produção de um mês tornaria os capítulos demasiado longos. Mantive o método de apresentação seriada, no entanto, dando o número da entrada e a data, e incluindo também o tempo envolvido em cada "sessão." Incluí também um breve resumo dos assuntos cobertos nos títulos dos capítulos.

Entretanto, o tempo tornara-se excecionalmente quente para março. Em vários dias esteve nos 60s e baixos 70s [Fahrenheit], e quando terminava com Cézanne, sentava-me frequentemente na mesa de piquenique na nossa garagem dupla; com a porta aberta, olhando para as nossas colinas e perguntando-me como Cézanne as teria visto e pintado.

PARTE DOIS ALGO QUE PODEM APRECIAR DURANTE TODO O ANO.

CÉZANNE SOBRE:

9. A Dinâmica da Criatividade • O Eu Criativo • A Cor, as Emoções, e Como Cortejar a Inspiração

ENTRADA 19
4 de março de 1976
(4:45-5:30 da manhã)

Toda a natureza tem uma qualidade inacabada, em constante mudança; portanto, os objetos naturais não devem ser pintados de uma forma ideal, mas com grande atenção às suas características individuais. É melhor, aliás, não escolher o modelo de aparência mais perfeita, seja para planta, fruto ou flor, pois essa perfeição aparente não durará na versão fresca; e a versão pintada, durando como objeto na pintura, parecerá artificial. Mesmo o botão perfeito, pintado por

mais habilidosamente que seja, não se abrirá no quadro da pintura. Portanto, a face mutável da natureza deve ser capturada—uma impossibilidade, no entanto um desafio que nenhum artista sério pode abandonar.

A vitalidade da natureza deve ser sugerida através das pinceladas e dos rabiscos de cor do artista, cada um aparentemente vivo, erguendo-se da tela como, por exemplo, o caule da terra—não de uma só vez com a sua espessura e altura finais, mas em pinceladas que imitam os ritmos próprios da natureza à medida que o caule cresce invisível mas vital polegada a polegada. Isto é, não se vê o caule crescer, mas apenas se sente o seu crescimento enquanto se observa em qualquer momento. Nem ele se espessa de uma só vez. Portanto, as pinceladas devem capturar esse impulso invisível—e depois parecer surgir subitamente, mesmo como o caule que parece ter crescido. As pinceladas, cada uma delas, devem de alguma forma representar os segundos não vistos em que o caule cresce misteriosamente; o impulso de criatividade que então dá origem à flor desabrochada. Pois a flor não é apenas imposta ao caule. Ela explode dele; e o caule deve ser artisticamente suficientemente vital para suportar a força que há dentro dele. Portanto, a flor deve ser pintada a partir do centro onde o seu crescimento começou, e não nas pétalas exteriores que, por mais belas que sejam, foram impelidas para fora a partir do centro do botão.

Os próprios processos da natureza devem então ser seguidos ao pintar objetos naturais e quando isto é feito, a pintura segue fielmente o impulso da natureza. Como nenhuma flor aparece sem primeiro o seu caule, assim na pintura de rochas ou afloramentos rochosos, o mais baixo deve ser executado primeiro; pois as linhas e pinceladas também têm o seu próprio tipo de peso, e o seu próprio tipo de ritmo. Este ritmo é geralmente invisível, no entanto os sentidos do corpo registam inconscientemente o que o olho não perceciona imediatamente. Portanto, as primeiras pinceladas numa tela são de suporte, e devem vir numa certa ordem, seguindo os processos próprios da natureza. Se isto não for feito, o observador sentirá a violação da ordem habitual, mesmo sem se aperceber. Se um pico de montanha for pintado antes das colinas da base, então a relação não

será correta ou adequada; pois na natureza, nenhum topo de montanha aparece no ar sem a sua base.

O mesmo não se aplica a objetos fabricados, exceto edifícios, que devem ser feitos da base para cima.

As pessoas não crescem dos pés para cima. Os seus membros parecem crescer a partir do tronco impulsionador onde residem os órgãos vitais. O poder da pessoa está no tronco e na cabeça, pois mesmo sem membros, um homem seria ainda uma pessoa; mas sem o tronco e a cabeça não há nada. Os membros crescem a partir do tronco como caules, estendendo o poder de uma pessoa, "brotando" nas mãos e pés. Mesmo uma criança sabe que os seus pensamentos vêm da cabeça, enquanto os bebés demoram algum tempo a reconhecer as suas mãos e pés como seus. Portanto, o tronco deve ser forte, sugerindo a casa das emoções.

ENTRADA 20
17 de março de 1976
(16:45-17:30)

O artista deve celebrar até a sua ignorância. Certamente deve reconhecê-la e não procurar escapar-lhe, pois ao medir-se contra ela, ele avança com zelo e diligência. Mais do que qualquer outra arte, a pintura é um casamento de sabedoria e inocência, emoção e razão, espontaneidade e ordem, no qual a criança e o homem no artista se fundem para formar um novo eu criativo. Este eu criativo reaviva a visão da criança, mas reavivada no homem, essa visão é também incendiada por uma simpatia viva que a criança não possui; ou assim me parece em retrospetiva. O homem deve manter sempre a criança viva dentro de si, enquanto ao mesmo tempo usa uma dedicação e disciplina estranhas à criança.

Ao fazê-lo, o artista eleva a criança dentro de si a um novo grau. A criança dentro do artista quer viver. É astuta o suficiente para usar o treino do homem para expressar a sua própria visão. Mas a visão da criança infiltra-se no adulto, claro, e a criança no artista torna-se consciente das técnicas do adulto. Cada um precisa do outro, embora haja tensão constante entre os dois, que juntos formam o único eu criativo. Este eu criativo sabe quando deixar a criança assumir;

quando ceder a simplicidades agitadas e súbitas de pinceladas, rabiscos ásperos e tortuosos de tinta, linhas desconexas—e quando impor ordem.

Acima de tudo, o eu criativo sabe como juntar elementos discordantes ou aparentemente discordantes, escolhendo triunfantemente um determinado matiz que de repente resolve toda uma composição ao estabilizar um movimento demasiado agitado sem o parar; ou ao inserir ação que parecia não estar ali no momento anterior.

É com a cor que a criança e o homem no artista frequentemente se confrontam, pois a criança não quer esperar pela resolução de uma cor, é impaciente com gradações, e está sempre pronta a dominar uma pintura com os pigmentos mais vívidos. Isto porque as emoções da criança carecem da subtileza do homem, ou assim me parece, e por isso ela é atraída—até fascinada—pelas cores mais brilhantes.

Qualquer tipo de movimento também a atrai e ela é impaciente com o repouso. O artista deve compreender estas qualidades. Deve tirar partido delas para combater quaisquer predisposições para a sobriedade e ordem excessivas, e usar o seu impulso para levar as suas próprias ideias para a frente, sabendo quando deixar as qualidades surgirem à superfície ou pairar logo abaixo.

As crianças adoram copiar—instintos mágicos antigos, talvez—pelos quais esperam que uma imagem se torne viva. A criança gosta de fantasia ou de interpretações literais, mas algo na sua natureza não gosta de combinar as duas. A criança quer que o seu desenho de um objeto se pareça com o seu modelo, e é suficientemente literal para se irritar, digamos, com a imagem de um cão com pernas a mais, uma vez que conhece a diferença. Por outro lado, ficará muito satisfeita com um desenho de um monstro que não existe da mesma forma, mas que dá liberdade à sua fantasia. Assim, curiosamente, muitas vezes a criança no homem será a parte do artista que quer copiar uma paisagem ou fruto ou pessoa e não acrescentar nada que não pertença estritamente a essas imagens. Nesse respeito, pelo menos, o artista deve emprestar a sua imaginação à criança dentro de si.

A aliança da criança e do homem não é estática, no entanto, mas dinâmica, com cada um a mudar de posição dentro do eu criativo resultante; cada um a subir e descer em ritmos psicológicos tão fiáveis e ainda assim tão mutáveis como as marés. Esta qualidade dinâmica significa que o artista deve ser responsivo às suas emoções, sabendo quando atingem o pico e recuam. Há sinais com os quais ele deve familiarizar-se em si mesmo.

Quando as emoções dinâmicas recuam das margens da sua experiência imediata, deixando um vazio ou aparente aridez de modo que ele se sente separado da fonte do seu próprio ser, então o artista pode ter a certeza de que a dinâmica do eu criativo está a operar. Pois então o poder das emoções corre para os oceanos da alma—ou psique, se preferirem—e regressará com grande força, trazendo consigo vagas de criatividade; torrentes de imagens e intuição.

Então, no intervalo, o artista deve aprender como aguardar o seu momento e esperar pela sua própria criatividade. É um período estranho, pois enquanto o artista parece a si mesmo não estar a fazer nada de notável—a arranjar o seu estúdio, talvez, a preparar telas—o eu criativo está a trabalhar com uma rapidez espantosa. No entanto, o artista pode sentir-se vazio e seco, como a praia pode estar vazia e limpa de conchas quando a maré está baixa. Pois como a praia, a mente do artista deve ser limpa da mesma forma.

Então, com um ímpeto, as vagas de emoção e sensação rugem, aparentemente do nada, e o artista sábio estará preparado. Terá descansado entretanto e não se terá preocupado ou censurado pela sua falta de criatividade. Pois é agora que o artista deve ser o seu próprio eu criativo, elevando-se acima da criança e do homem; usando compassiva e sabiamente cada uma das suas características para os seus próprios fins.

Ele deve cavalgar o poder das suas próprias emoções e criatividade como um homem poderia cavalgar as vagas; conhecendo as forças das águas, os ventos e as correntes subterrâneas. Deve capturar as imagens que lhe convêm daquelas trovejantes, incessantes e sempre mutáveis que vêm, parece, demasiado depressa. Deve decidir imediatamente—saber quando capturar uma imagem na rede da sua

mente e segurá-la, para que mais tarde a sua arte lhe possa dar forma na tela.

De outra forma, em tais momentos o artista é como um pescador, e certos temas característicos servirão como a sua arte, ou barco: Estes ele reconhecerá como certos temas, ideias ou conceitos favoritos que o transportam em segurança para os mares mais profundos. Ele usa-os, e depois sabe quando saltar para fora do barco, por assim dizer; mergulhando para recuperar uma criatura exótica das profundezas e regressando então à sua plataforma.

Ou ele cavalga os seus conceitos, enquanto observa estas estranhas criaturas da inspiração aparecerem, lançadas talvez à superfície dos mares por um momento—e então inclina-se e agarra-as. Os conceitos ou temas favoritos servem então como recipientes para conter novas intuições e perceções que de outra forma poderiam escapar. O conhecimento da pintura do artista é usado da mesma forma. Deve estar sempre na ponta dos seus dedos para que a inspiração possa ser capturada imediatamente e preservada. O pescador pode colocar a sua captura no gelo; o artista deve preservar a sua captura em tinta.

ENTRADA 21
24 de março de 1976
(11:45 da manhã-12:15)

O pintor deve imbuir-se na natureza, pois a mobilidade das sombras e dos ventos e as sempre versáteis alterações da luz proporcionam uma extensão emocional que eleva os estados de espírito do homem para fora de si mesmo, e permite-lhe identificar-se com os tons emocionais maiores da terra que por toda a parte percorrem a paisagem. Os estados de espírito de um homem refletem-se nas suas expressões faciais e postura; nas mais mínimas rugas da pele ou tremores da mão ou coxa. Os estados de espírito da terra são expressos de uma forma mais grandiosa, com todo o planeta como campo de expressão; mas o mais pequeno movimento de uma folha meio escondida é tanto uma declaração do estado de espírito da terra como um meio sorriso, que desaparece num instante, no rosto de uma mulher.

Mais do que isto, o homem durante séculos desconhecidos teve o seu habitat ao ar livre, intimamente em contacto com as estações mutáveis da terra, que proporcionavam um panorama digno no qual a sua própria experiência emocional natural podia ser refletida e expressa. A "raiva" do vento era a sua própria e despertava dentro dele uma agitação saudável que girava tão construtivamente dentro da sua alma como as tempestades rugiam pela terra. Assim, ele e a terra eram revigorados juntos. Da mesma forma, a calma das brisas noturnas evocava a gentileza do homem, de modo que o homem e o tempo tinham juntos um vínculo que agora está em grande parte esquecido.

Portanto, o pintor deve imergir-se na natureza, fazer longas caminhadas em solidão, aprender a ouvir as muitas nuances da terra, aprender a sua linguagem de imagens cintilantes e ver os sinais que ela emite—em termos de cores cujas vibrações mudam a cada instante. Observando desta forma, o pintor pode também aprender a discernir aquelas formas interiores que permeiam toda a matéria; aquelas formas sentidas das quais a matéria emerge. No entanto, estas devem ser apenas sugeridas, pois por vezes uma grande forma sentida pode parecer dar origem a muitas outras mais pequenas enquanto se ergue suavemente acima delas. Noutros casos, formas pequenas podem parecer antecipar formas maiores que nunca chegam a aparecer.

Por vezes penso que a terra retém imagens-fantasma de todas as formas naturais que conheceu, de modo que um dado campo pode também conter pseudo-formas—as formas de montanhas ou mares que outrora o cobriram noutros tempos. Sem saber, um pintor pode dar a um campo um aspeto ondulante, de modo que as ervas sugiram mares, e nunca saber por que o fez. Talvez haja de facto visões para pintar que não vemos, escondidas dentro das formas que são aparentes; imagens dentro de imagens. Frequentemente estudo a natureza com isto em mente.

Fora de tais considerações, no entanto, a paisagem deve ser o principal estúdio do pintor; um estúdio vivo. Pois os objetos nos campos e bosques movem-se constantemente, sugestivos de criatividade, enquanto os objetos numa sala são estacionários. Em sua casa, o homem tenta estabilizar as estações, parar o seu movimento, e

assim as suas emoções tornam-se apertadas. Em sua casa, o homem dilui as suas emoções e espera escapar à sua natureza. Um pintor deve fazer grande parte do seu trabalho no seu estúdio, e aí ele arranja objetos da natureza para se adequarem aos seus propósitos. Arranja as suas próprias emoções para se adequarem aos seus propósitos, também. Mas nunca deve esquecer o desígnio maior da natureza ou das emoções, nem perder de vista a sua identificação com a mobilidade da terra.

As emoções do pintor representam a sua ação motriz. Elas percorrem o seu ser interior, como os ventos percorrem a terra. A terra usa os ventos de tempestade, e um homem deve aprender a usar as suas emoções, mesmo as mais selvagens delas, da mesma forma. Isto pode ser alcançado em algum grau se o artista aprender com a própria natureza, e observar como a natureza utiliza as suas próprias forças. Embora furacões, inundações e terramotos assolem a terra em diferentes momentos e com diferentes intensidades, o mundo no geral mantém a sua postura fiável e toda a estabilidade que necessitamos.

A aparente desordem da tempestade é regulada de uma certa forma global que nos escapa. As tempestades são expressas, frequentemente com violência, no entanto essa própria expressão, devido à sua qualidade catártica, limita a natureza da tempestade, enquanto liberta a sua força ao mesmo tempo. A força dissipa-se, e a própria violência é parte de uma ordem e calma maiores. Assim, através de tal ação violenta, a terra estabiliza os seus próprios elementos e redistribui as suas partes. A sua violência não é apenas contida, mas através da expressão é sempre mantida dentro dos limites.

Mesmo tais tempestades têm forma e configuração e seguem certas leis: As inundações comportam-se de uma maneira, as secas de outra. As tempestades de neve não vêm no verão, e as tempestades de poeira não sopram através das florestas. Portanto, as forças naturais—as emoções—num pintor devem ser compreendidas da mesma maneira.

Elas devem ser expressas, mas através da forma. Há uma certa violência na criatividade que nenhuma palavra doce pode esconder;

mas é uma violência inocente na qual as emoções do homem como forças naturais formam paisagens, naturezas-mortas, ou retratos em vez de vento, chuva, relâmpago ou tempestades de verão. Portanto, ele deve saber quando golpear com as suas emoções, quando mantê-las suspensas, e como sentir a forma interior dos seus sentimentos para que as suas pinceladas e cores possam irromper dele tão naturalmente e ainda assim com tanta perícia como a chuva de uma nuvem.

Nem pode escapar à natureza, mesmo no seu estúdio, pois os seus sentimentos serão afetados pelo tempo, mesmo que os cortinados estejam fechados, e essas emoções e ligações infiltrar-se-ão nas suas decisões sobre o seu trabalho, mesmo que ele nunca saia. Artistas com um olhar constante para as academias ou para as vendas têm tendência a ignorar os seus próprios sentimentos e conhecimento, tentando apelar a valores sobrepostos de natureza social. Forçam as suas emoções em imagens estereotipadas, conformando-se mais com as convenções restritivas das salas de estar, onde até a própria língua é rígida como pedra.

Quaisquer convenções—religiosas, sociais ou políticas—podem arruinar o trabalho de um artista se forem seguidas servilmente. Nem deve o artista tentar transmitir uma única mensagem através das suas pinturas, pois cada uma é a sua própria afirmação, e se uma afirmação global é feita, então deve acontecer naturalmente—como um campo em qualquer momento é um certo tipo de campo, embora contenha muitas variedades de flores, ervas daninhas e rochas. A forma do trabalho de um pintor nesse aspeto vem sempre de dentro e não pode ser aplicada de fora, ou feita para se conformar com a sua ideia intelectual do que deveria ser.

(12:20-12:30)

As pinturas, então, são formações naturais, erguendo-se ou emergindo da psique de um homem tão seguramente como as montanhas se erguem do chão. Um homem tem também "características naturais" de modo que as suas emoções, intelecto, sonhos e realizações podem ser comparados às diferentes características objetivas da terra. Na verdade, o pintor funde a

paisagem interior da mente com a exterior. Literalmente os seus sonhos tomam forma.

Cada pincelada segue o movimento dos sentimentos do pintor, enquanto o poder global de uma obra particular vem da emoção predominante do pintor na altura; com todas as suas cores e pinceladas a seguir de forma complementar, de modo que as ações entrelaçadas formam um intrincado laço emocional, "corporificado" com pigmento. As subpinturas ou camadas subjacentes representam a arqueologia emocional: os padrões emocionais originadores sobre os quais as formas posteriores da pintura se baseiam. Portanto, as camadas finais devem ser a representação especializada de todas essas camadas anteriores; a resolução da sua incompletude. Sempre murmurava: "Ah, ah, ah," sempre que no fim resolvia cada pincelada final numa pintura com a qual estava satisfeito.

10. A Arte como Função Natural e como Linguagem

As Origens da Pintura

Magia e Pinceladas como Assinaturas da Natureza

ENTRADA 22
25 de março de 1976
(10:45 da manhã-12:30)

Novamente, creio que a arte é uma função natural, e que juntamente com os seus outros significados e propósitos envolve uma expressão profundamente biológica—as pinceladas do artista sendo de certa forma comparáveis aos rastos do animal ou da ave no chão, embora de uma qualidade mais sofisticada. Todas as criaturas deixam as suas marcas. Os animais deixam as suas no mundo natural—pegadas na neve ou terra molhada, minúsculos rastos de aves, mesmo os minúsculos traçados semelhantes a teias do caranguejo-da-areia na praia.

Estes rastos acontecem quer as criaturas envolvidas compreendam o seu significado ou não. Será que um cão olha para trás para os seus próprios rastos, pensando: "Eu sou a criatura que fez essas marcas. São minhas"? Ou ladra de satisfação? Certamente que não, nos nossos termos. No entanto, os animais compreendem o significado dos seus próprios rastos nos seus termos, usam-nos como sinais e avisos, e "leem" os odores que os rastos emitem. Essas marcas no chão vêm do peso da criatura, impressas no chão ou meio; e são o resultado final da vida da criatura de certa forma—o resultado de todo o seu mecanismo—rabiscos feitos pelos nervos ocultos, gravados por um tempo na areia ou lama.

Da mesma forma, o homem deixa os seus rastos noutro meio, um meio mental; e creio que ele faz isto tão naturalmente como os animais—quer compreenda o significado dos seus atos ou não—e que uma pintura também representa os rabiscos de nervos ocultos focados através dos dedos e mãos: Assim as mãos imprimem a tela com o pincel como as patas da criatura fazem no chão. Apenas o homem tem dimensões adicionais na sua experiência: Os seus rastos duram, comparativamente falando, por muito mais tempo; e ele embeleza-os. Preserva-os, diz com um sentido de espanto e satisfação: "Estes rastos são meus."

Os traçados dos animais no chão não transportam outras mensagens para além deles próprios, e aquelas que outros animais deduzem deles. Servem como direções para que uma criatura saiba que outros animais passaram, e que outros podem ser encontrados. Mas pelo menos no meu entendimento, as criaturas não possuem qualquer amor estético pelo desenho dos seus rastos, não tentam aperfeiçoá-los, ou sentem frustração se uma determinada pegada não está como deveria. Certamente os rastos são utilitários. Talvez a beleza e a utilidade estejam tão unidas nos animais que não existe distinção. Mas não consigo imaginar um gato a ronronar de triunfo por uma pegada perfeita que acabou de fazer em neve fresca.

As pinturas servem todos os mesmos propósitos que os rastos dos animais feitos no meio do mundo físico. Mas além disso, têm significados em si mesmas: Os desenhos não são apenas traçados mentais—sinais e avisos, mensagens para os seus semelhantes—mas

são afirmações pessoais com propósito. São moldadas através de uma combinação de intuição e vontade; moldadas com um olho para a forma que permite considerável liberdade. O cão caseiro, tão doméstico, não consegue por mais que tente fazer um rasto de tigre: Não consegue deliberadamente moldar ou adulterar os seus desenhos na terra.

O homem pode fazer os seus próprios rastos físicos no chão. Para além disso, pode andar em círculos ou quadrados com propósito, variando os seus rastos, formando-os em novos padrões. Se, assim, um cão faz um círculo na neve com os seus rastos, o significado escapa-lhe. Além disso, o homem pode imitar os rastos de outros animais, desenhando-os com as mãos no chão. Isto não enganaria de forma alguma os animais, claro, que podem reagir a um desenho-de-cheiro, tanto quanto sabemos, que estaria em falta, por mais precisa que fosse a nossa representação dos rastos.

Talvez os rastos dos animais sejam um tipo de símbolo mágico, pois qualquer rasto dado é uma impressão que só poderia ser feita por uma criatura de um certo tipo, e nenhuma outra. Mas tudo isto é feito sem intenção consciente; e se o rasto é um padrão mágico, então a consciência da criatura não está de todo nele. Pelo menos, assim parece.

A arte, para além de tudo o que é, é então um tipo de extensão biológica na qual o homem faz rastos mentais com propósito, projetando padrões da sua própria escolha que depois isola e preserva. Nenhum animal pode colocar as suas pegadas numa moldura para pendurar na sua toca, nem pode fazer rastos onde as suas patas não alcançam.

No entanto, o homem isola os seus próprios rastos mentais, feitos do seu próprio desenho; e enquanto os rastos de um animal podem desaparecer na próxima vez que a chuva cair, ou não durar uma tarde, de acordo com as condições, os traçados mentais de um homem podem ser preservados para além da sua vida. Podem servir como direções e mensagens para as gerações vindouras. Mais do que isto, no entanto, mesmo que um artista esteja morto, as suas obras podem ter novo significado porque cada homem ou mulher que vê uma pintura

traz para ela certas perceções originais, para as quais a própria pintura serve como ponto de referência.

Uma pintura captura energia de alguma forma e forma uma "armadilha" estética, servindo como detentor e atrator de energia que é composta num certo padrão. O padrão, embora tenha qualidades de natureza definida, opera ainda como um espelho, permitindo ao observador percecionar elementos de natureza invisível; e depois envia de volta reflexões mentais.

Tais criações são rastos que têm a sua própria vida; pelo menos até certo ponto. É como se um homem usasse toda a sua herança biológica como base e saltasse a partir dela, formando um tipo de traçado mental multidimensional que projeta no tempo. Quase parece que o seu próprio sistema nervoso se torna educado de uma nova forma, ou aprende truques estranhos a qualquer outra criatura. Dizem que o destino de um homem está escrito nas palmas das suas mãos. Eu diria que através destes rastos estéticos, o homem projeta as linhas entrelaçadas da sua vida em padrões na tela; transformando, se quiserem, as linhas nas suas palmas num padrão multidimensional que desafia o seu destino físico.

Através da sua arte, o homem faz padrões estéticos que são automaticamente colocados noutro tipo de meio que não a terra. Isto é, estes podem ser comparados a "pegadas vivas," feitas com desenhos originais intrincados, que aparecem claramente num meio de espaço e tempo que podemos não compreender. No entanto, para qualquer um ou qualquer coisa que os veja de fora do nosso próprio contexto, representariam comunicações que só poderiam ser feitas por criaturas como nós.

De uma forma simbólica, eles... representariam o que somos, da mesma forma que os rastos de animais implicam as criaturas que os fizeram. Se nunca vissem um animal, mas soubessem como reconstruir uma imagem de um a partir da impressão dos seus rastos, poderiam pelo menos teorizar sobre as suas condições e circunstâncias. Portanto, a nossa arte pode também conter símbolos para além daqueles que conscientemente lhe atribuímos.

Menciono isto apenas porque a minha própria experiência sugere a existência de outras formas para além daquelas que normalmente percecionamos; como mencionado anteriormente. Talvez ao seguir os contornos dos objetos com os nossos pincéis, sigamos contornos ténues de outras formas invisíveis sobre as quais os nossos objetos se baseiam—ou das quais emergem. Particularmente no exterior, deparei-me com... variações minúsculas aparentemente no próprio ar, quando a luz em torno de certos objetos cintila e a transparência do espaço parece espessar-se de forma impercetível.

Então senti que o mesmo espaço contém muitos mais objetos do que aqueles imediatamente observáveis dentro dele. Costumava forçar a vista, pensando por vezes que se tivesse três conjuntos de diferentes tipos de olhos, veria três objetos diferentes todos no espaço onde um habitual aparece. Por mais que apertasse os olhos e forçasse, nunca consegui trazer esses outros para foco com os olhos abertos. Em algumas das minhas observações silenciosas, no entanto, percebi—ou assim pensei—variações cheias de luz, como teias de aranha, que quase formavam imagens, e segui o seu padrão sugestivo que podia ou não conformar-se com a forma do objeto físico particular que estava a estudar.

E na pintura parece que estamos sempre a alcançar algo mais; alguma qualidade quase inatingível. Pensamos que a temos vezes sem conta, que capturámos a sua essência, apenas para descobrir que ela nos escapou. Por isso pergunto-me se o artista se esforça para sentir estas outras formas que estão para além da nossa perceção habitual.

Independentemente disso, no entanto, estamos ancorados pelos padrões dos nossos nervos, que regulam o movimento das nossas mãos e ditam a natureza das marcas que podemos fazer na tela ou em qualquer outro "chão." Portanto, embora acredite que a arte é natural, também acredito que ela estica a natureza tal como a conhecemos ao máximo e requer a mais precisa afiliação consciente e inconsciente. É como se rondássemos a nossa condição de criatura, ensinando nervos e mente novos truques, saltando através de argolas de conhecimento com nós próprios como treinador e aprendiz.

ENTRADA 23
30 de março de 1976
(11:10 da manhã-Meio-dia)

Considero a pintura uma linguagem natural que ultrapassa as fronteiras de raça e nacionalidade de uma forma que a palavra escrita ou a língua falada não conseguem. Pois pela sua natureza, a pintura lida com os elementos dados do mundo natural de uma maneira mais direta. Isto é, a linguagem da pintura não permite que símbolos se interponham entre o comunicador e o percetor. Se tais símbolos são usados, estão ainda firmemente baseados nos processos visuais, de modo que quaisquer variações de um dado objeto são óbvias. É usado simbolismo visual, que pode ser seguido por qualquer pessoa com olhos. Nenhuma outra tradução é necessária.

Aliás, a pintura pode transmitir claramente sentimentos emocionais e impactos sem nunca os mencionar especificamente. Nesse aspeto, os objetos do mundo natural, declarados visualmente, podem também ser usados como símbolos que funcionam para o percetor quer ele tenha ou não educação, por exemplo. A pintura de uma árvore é uma declaração visual clara que pode ser reconhecida por qualquer um, criança ou adulto, letrado ou analfabeto, estrangeiro ou nativo. Para além disso, o artista transmite à árvore pintada aqueles intangíveis de conteúdo emocional que se tornam ligados à própria pintura e apelam de uma maneira direta às sensibilidades do observador.

Ao variar o grau em que tenta fielmente duplicar um objeto—por vezes reproduzindo-o o mais próximo possível da natureza, e por vezes usando o objeto apenas como ponto de referência—o artista tem grande margem nas afirmações que faz, variando do concreto ao abstrato. Ao fazê-lo, estabelece um tipo de perspetiva que não pode ser expressa pelo uso da palavra escrita, porque os próprios desenhos pintados são representações visuais... do que representam.

Por exemplo, as palavras perto e longe podem estar próximas uma da outra numa frase, embora os seus significados sugiram que uma distância deveria estar entre elas. Numa pintura, no entanto, usando esta analogia, os elementos visuais correspondentes a essas

palavras estariam separados visualmente, a ideia de tempo representada através de gradações adicionais—através do uso de tons mais claros e mais escuros para perto e longe que representariam ainda mais as diferenças entre eles.

Para realizar o mesmo tipo de serviço na escrita, as palavras perto e longe teriam de ser escritas de tal forma que perto estivesse em letras grandes, talvez coloridas, enquanto longe seria escrito com uma mão mais leve, com letras mais pequenas, coloridas de cinzento; e as palavras ainda mais separadas de modo que aparecessem em extremos distantes da frase.

Claro, o leitor também teria de saber ler a língua em que a frase foi escrita. As palavras, no entanto, em qualquer língua, raramente se parecem com os objetos que representam, por isso não existem verdadeiras pistas visuais. As crianças são ensinadas a ler com o uso de imagens. Devem ser ensinadas o que as letras ou combinações de letras representam para um dado objeto.

Estou convencida de que o homem usou o desenho como linguagem durante éons, passando para a linguagem de sinais na qual as letras ainda tinham alguma ligação visual com os objetos que representavam. As línguas faladas e os alfabetos apareceram então. Mas as imagens estavam por trás dos alfabetos. As primeiras linguagens de sinais foram muito provavelmente o resultado da tentativa do homem de tornar os objetos pequenos, manejáveis, para que pudessem ser transportados; cada um representando um objeto. Estes eram então arranjados de acordo com a intenção do indivíduo. Seguiram-se mais sofisticações porque os sinais se tornaram demasiado "volumosos"; até que um sinal representava vários significados.

Talvez tenha havido outras fases intermediárias. Por exemplo, em algum passado remoto o homem pode ter carregado a sua língua consigo na forma de esculturas de madeira miniaturizadas leves, cada uma representando réplicas visuais de objetos comuns; muito como uma frase de objetos, provavelmente "lida" numa certa sequência.

Imagino que a escultura mais próxima do observador representaria a exigência presente de um objeto semelhante, e que o

movimento de vaivém das esculturas representaria a comunicação entre o "falante" e o "ouvinte." Talvez este tenha sido o início de certos jogos, e o movimento dos objetos físicos pode ter facilitado o primeiro uso da linguagem verbal à medida que o homem seguia inconscientemente aqueles princípios agora usados por educadores ao ensinar as crianças a ler.

As esculturas de madeira miniaturizadas seriam demasiado volumosas em última análise, claro, pois mesmo as mais leves e pequenas exigiriam que o indivíduo as carregasse e dificultariam o uso das mãos para outros fins. Certamente tais réplicas minúsculas de objetos estavam por trás da escrita em papiro, no entanto; e em áreas onde materiais muito leves mas duráveis estavam disponíveis, estas esculturas eram provavelmente feitas em vez de papiro ou mesmo de folhas, talvez presas com lama leve.

Imagino que, finalmente, as tribos tivessem as suas próprias esculturas estacionárias, feitas de qualquer um dos ingredientes mencionados, guardadas num local central, para que qualquer membro da tribo as pudesse utilizar para comunicar com outro membro. Certamente poderiam ser usadas como uma forma de o chefe da tribo «falar» com toda a tribo de uma só vez num local central. Seria mais tarde, no meu entender, que estas esculturas em miniatura, com a mesma forma dos objetos que representavam, foram posteriormente simbolizadas — sendo as formas desenhadas numa parede ou numa superfície protegida maior, e sendo reproduzidas apenas visualmente. No entanto, a natureza literal do homem sugere a existência da etapa inicial de modelar, moldar ou esculpir primeiro as réplicas em miniatura dos objetos, e a disposição destas de certas formas antes do desenho simbólico das representações. Ocorreriam, nesse ponto, refinamentos adicionais necessários, e estes sugerem a maior sofisticação na forma como o homem lidava com o seu mundo mental.

Por exemplo, o modelo em miniatura da forma de uma árvore, quer em casca, papel ou folha, tinha uma qualidade distinta e imitava o original de uma forma particular. Embora esta árvore simulada não crescesse nem morresse, era reconhecível e um homem podia pegá-la como podia pegar, digamos, num ramo. Talvez, quanto a isso, os próprios objetos naturais fossem usados no início, quando tal era

possível. No entanto, não seria prático em muitos casos, porque há demasiados objetos naturais que não são suficientemente transportáveis para o efeito. Em todo o caso, o modelo era uma representação razoável do original. Quando este modelo era desenhado, contudo, perdia a sua natureza de objeto. A sua forma era representada visualmente, mas não podia ser pego e não existia isolado no espaço por si só. O homem tinha de fazer ligações adicionais, acrescentando estes elementos ao modelo na sua mente.

No início, portanto, creio que as pinturas representavam nomes na linguagem, e que os verbos lhes eram aplicados. Um homem podia ser retratado a correr; ou um animal, por exemplo. Mas o correr não podia ser mostrado visualmente a menos que estivesse ligado a algo ou alguém que corresse. Aqui era necessária uma elaboração adicional. O modelo em réplica podia ser movido pelo ar para sugerir movimento; ao passo que o desenho tinha de retratar o movimento (correr, andar e assim por diante) por si próprio.

Os modelos de objetos podiam ser dispostos e reorganizados para sugerir várias ordens e sequências; um colocado antes do outro, como blocos. Mas a imagem desenhada de um objeto perdia essa mobilidade. Daí o nascimento das frases, pois os desenhos tinham de ser desenhados de uma nova forma cada vez que se pretendia um novo significado. Creio que os nomes e os verbos surgiram desta forma, à medida que a sua necessidade se tornava evidente. Estes representam a mobilidade natural percetível através dos dados sensoriais naturais, à medida que o homem se desloca pelo mundo.

Por outro lado, também creio que existe uma espécie de magia, atração ou simpatia entre um objeto e a sua imagem desenhada ou pintada que era compreendida pelo homem primitivo, e esquecida.

ENTRADA 24

31 de março de 1976

(9:30-11:00 A. M.)

Assim, creio que a história da linguagem e a história da pintura estão intimamente ligadas, e que a pintura foi uma linguagem antes de se tornar uma arte. O património da pintura faz então parte do

desenvolvimento geral do homem e envolve a sua natureza biológica, as suas formas de comunicar com os seus semelhantes no mundo, particularmente em relação ao «despontar» do seu intelecto; e as linhas, os símbolos e a imitação de objetos ligados à pintura seguiram todos a natureza religiosa do homem e a sua crescente curiosidade.

Parece-me também que o homem primitivo usava a sua pintura e os seus desenhos como quadros de planeamento mental; isto é, ele experimentava primeiro em desenhos ações que mais tarde pretendia realizar na realidade. Desenhava-se a capturar um animal antes de o ter feito efetivamente, acreditando que o animal seria atraído pela sua imagem. Experimentava ações em desenhos para «ver como ficavam». Eles ajudavam-no, assim, nas suas manipulações reais posteriores, aumentando a sua imaginação visual interior.

Desenhar o mundo, a si próprio e a outras criaturas permitia ao homem comparar os desenhos com a realidade e, assim, ajudava-o a obter algum controlo sobre o seu ambiente.

Por vezes, ao desenhar animais, o mais certo é que exagerasse certas qualidades que invejava, na esperança de as atrair para si. Noutras ocasiões, podia ser desejável uma réplica o mais exata possível de um dado animal. Uma criatura demasiado veloz podia ultrapassá-lo, por exemplo, por isso talvez quando queria atrair um animal para uma caçada, o homem desenhava as pernas inteiras, mas o animal pausado. Em todo o caso, creio que a pintura tinha fins utilitários para o homem primitivo, de modo que é impossível dizer quando se tornou uma arte. Por um lado, a palavra arte não pode realmente ser definida de forma adequada. Tais definições pertencem aos críticos, não aos próprios pintores.

Tudo o que se pode dizer é que a pintura é arte sempre que de alguma forma transcende pintor, pintura e espetador e sugere alguma dimensão heróica que envolve cada um deles. Forma-se um triângulo entre o artista, a pintura e o espetador, no qual algo desconhecido acontece. E esse algo acontece vezes sem conta. Assim, uma faísca no artista dá à luz a pintura, e esse nascimento é recriado de alguma forma imprevisível sempre que um espetador olha para ela. Seja o que for, transcende o material da pintura e até o seu tema. Transcende

inclusive a técnica do pintor. Este acontecimento psíquico triangular imita o nascimento da criação.

A arte é a linguagem elevada a um grau superior, comunicando o que a linguagem ordinária não consegue. Portanto, um artista deve usar técnicas com o seu pincel assim como um escritor deve usar palavras, esperando que, finalmente, as suas técnicas sejam trampolins para esta ação transcendente. Talvez, de uma forma estranha, a técnica não seja importante e, em vez disso, o que conta é a crença do artista de que a técnica o levará para uma pintura melhor.

Lutei com as minhas próprias técnicas toda a minha vida. Por vezes surgiam pinceladas, parecia que do nada, como caminhos novos e não pensados, iluminando dimensões inteiras de uma pintura com a qual eu andava a lutar há meses. Tais pinceladas não eram apenas não planeadas, mas iam contra os meus planos da altura. Pensei então que tinha tropeçado numa nova técnica, mas é mais verdade dizer que a técnica me encontrou a mim. Senti-me como se tivesse encontrado, digamos, uma nova letra do alfabeto — uma nova pincelada básica que mais ninguém sabia sequer que existia. Por isso, parece-me que há um número quase infinito de pinceladas básicas que de alguma forma se correlacionam com movimentos na natureza, e que estas não foram descobertas; nem a sua existência é sequer suposta.

Acredito que estas pinceladas são as assinaturas interiores diminutas, microscópicas, da natureza; e que o artista, até certo ponto, imita estas com as suas pinceladas. Penso que existe um alfabeto interior de formas usado pela natureza; muito dele escondido dos nossos olhos, contudo refletido até certo ponto no mundo visual. Todos os nossos alfabetos conhecidos são construídos em redor destas formas interiores; mas formas não é de todo a palavra correta, pois tais assinaturas microscópicas movem-se constantemente, de tal modo que, num aspeto, os seus movimentos alteram a sua forma. Se imaginar as letras modernas do alfabeto cada uma a mover-se, de forma solitária, e depois a saltar para dentro e para fora do contexto em qualquer frase para formar uma variedade infinita de outras frases igualmente válidas, isto implicaria o que quero dizer.

Nos campos, por exemplo, observei frequentemente folhas de relva durante horas seguidas: elas arqueiam e curvam-se em diferentes direções, permanecem imóveis, ou movem-se com o vento, e nenhuma é igual às outras após um exame atento. No entanto, ao crescerem, seguem certas leis. Vêm de sementes, e a forma e o movimento dessas sementes representam uma espécie de assinatura biológica que pode ser imitada com o pincel. Este é um exemplo ridiculamente simples do que quero dizer, e sinto-me frustrado pela minha incapacidade de explicar mais claramente. Mas cada ser vivo tem uma assinatura tal que forma uma forma ou movimento caraterístico no espaço, sobre o qual assentam todas as suas outras atividades. O mesmo se aplica ao interior dos nossos corpos. As células microscópicas têm as suas próprias assinaturas de forma que lhes pertencem a si mesmas, individualmente, através das quais se «marcam» a si próprias na existência.

Acredito que formamos sem saber as nossas linguagens escritas e faladas sobre esses sinais vivos interiores da natureza; que os imitamos nas nossas comunicações. Quando pintamos, então, por vezes imitamos instintivamente um novo sinal vivo da natureza, dotando a nossa obra de uma autenticidade de outro modo ausente — uma autenticidade que pelo menos nos inspira de formas que não compreendemos, formas que despertam a qualidade transcendente mencionada anteriormente. Quando isto acontece, claro, tal sinal vivo é interpretado através das nossas próprias ligações neurológicas, e certamente muitas das nossas próprias pinceladas imitam as formas e figuras escondidas dentro das próprias estruturas nervosas.

Cada coisa — cada folha de relva ou árvore ou rocha — tem a sua própria assinatura microscópica escondida, mas cada uma destas combina ou ajusta-se com outras, mantendo o mundo unido. Assim, olhando para um campo, é impossível separar realmente um objeto de outro, embora, por outro lado, cada objeto pareça distinto. A observar, fiquei convencido de que o ar em redor dos objetos é tão definitivo como os próprios objetos, por exemplo; e que o ar fluía para dentro e através de uma árvore tal como os ramos da árvore se estendiam para fora no ar. Isto é, as assinaturas vivas ajustavam-se tão precisamente que não se conseguia dizer se o espaço se estava a transformar numa

árvore ou se uma árvore, no topo das suas folhas, se estava a transformar em espaço.

O mundo ajusta-se muito da mesma forma que as frases, mudando para sempre, mas comunicando e fazendo sentido; e por trás de tudo está um alfabeto vivo. O artista pode instintivamente usar o alfabeto, contudo, apenas à medida que aprende a tornar-se um com as suas intuições, intelecto e natureza biológica. A sua técnica consciente é simplesmente uma ponte ou rede ou estrutura para apanhar estas formas-dentro-de-formas. Deve permitir que a sua mão seja uma coisa da natureza, com uma mente própria quase, e isto exige treino e tempo no mundo civilizado.

(17:30-18:00)

Agora talvez possa compreender a minha obsessão com pegadas de animais, pois no fim da minha vida me ocorreu que estas assinaturas interiores escondidas ou formas de ação microscópicas eram a mesma coisa que pegadas de animais, só que eram pegadas feitas por todas as coisas vivas à medida que vinham à existência e se moviam através do tempo e do espaço. Isto é, vi que a menor porção de matéria, qualquer que fosse a sua forma exterior, figura ou condição, vinha de um traço inicial que era constantemente repetido enquanto a coisa existisse. Percebi que fazíamos pegadas interiores no tempo e no espaço, tal como fazemos pegadas exteriores com as nossas pegadas sobre a terra.

Na pintura, quando conseguimos capturar ou imitar uma destas formas vivas interiores com a nossa pincelada, então transcendemos a realidade física do objeto, e a sobrevida mencionada anteriormente entra em jogo.

Mas um artista deve estar numa certa correspondência consigo próprio e com a natureza antes que isto aconteça. Então a linguagem torna-se arte, porque a pintura expressa o que a linguagem sozinha não consegue; visto que vai buscar, pelo menos durante algum tempo, à fonte das próprias assinaturas da natureza.

(20:00-20:30)

Nas minhas observações ocorreu-me que o próprio olho é uma espécie de descodificador de linguagem, juntando esta linguagem invisível com os seus sinais de forma escondidos, e depois apresentando-nos uma certa imagem visual. Neste processo, os sinais escondidos são usados como base, embora nunca apareçam no produto final — a imagem observada.

Para fazer isto, o olho, claro, tem de usar os seus próprios sinais ou formas interiores — as próprias formas assumidas pela estrutura interior do olho.

Durante algum tempo, usei uma pala num olho e depois no outro, para ver como isso afetava a minha visão. As formas do mundo ainda me eram percetíveis, embora o meu mundo não parecesse tão fiável ou estável; mas mais difuso. Parecia sentir uma instabilidade que me intrigava. Era como se eu não estivesse visualmente tão bem encaixado nestas formas interiores que compõem os objetos da natureza, de modo que gaguejava visualmente; ou era como se os objetos soluçassem ou não fossem tão estacionários como deveriam ser. Ao impedir que os meus olhos funcionassem juntos adequadamente, pensei que os estava a apanhar no processo de juntar estes alfabetos invisíveis para fazer o mundo visual. Em algumas das minhas pinturas, tentei sugerir este movimento quase agitado que sentia até nas superfícies de aspeto mais suave.

Muito disto estava na minha mente, particularmente no fim da minha vida, mas não devidamente articulado. Deparei-me com estas ideias originalmente quando observava a natureza diretamente, lá fora, e fui distraído por animais que passavam, deixando as suas pegadas atrás de si no chão.

Surgiu-me que as folhas a moverem-se ao vento deixavam «pegadas» no ar, mas como as condições não eram as certas para nós, não as percecionávamos; e que o próprio espaço estava cheio de tais vestígios. Falei sobre estes anteriormente, e chamei-lhes formas incipientes. Mas os alfabetos escondidos dentro da matéria são mais secretivos; eles representam o único... pinceladas infinitas feitas dentro do espaço e do tempo à medida que cada objeto mais pequeno «nasce» sobre a terra. Desta forma, cada coisa natural deixa as suas

pegadas; o seu próprio alfabeto de matéria sobre o qual outras formas e figuras, mais complicadas, são construídas.

Assim, o pintor por vezes depara-se com estes garatujos originais e imita-os com o seu pincel. E embora uma pincelada de um certo tipo pareça outra, não é de todo o caso; de modo que as variações mais diminutas, creio eu, representam complexidades interiores que nunca aparecem. A pintura, falando fisicamente, então, é construída a partir de... duplicidades neurológicas das quais o próprio artista não se apercebe; de modo que a pincelada mais simples é o resultado de alfabeto sobre alfabeto, neurológicamente reproduzido e neurológicamente espelhado.

11 A Natureza das Imagens e dos Objetos

Experiências com Dois Tipos de Visão

O Artista, as Paixões e a Sexualidade

ENTRADA 25

1 de abril de 1976

(10:00-11:00 A. M.)

Tenho uma suspeita, nunca antes expressa, de que quando um pintor executa, digamos, uma paisagem, usando uma real como

modelo, ocorrem também no modelo exterior alterações que estão ligadas à sua pintura. Um campo, claro, nunca é o mesmo, por isso quando um artista começa uma pintura de um campo, ele entra na realidade do campo num determinado ponto, como entrar num teatro no meio do segundo ou terceiro ato.

A ação tem estado a acontecer, mas na sua pintura ele começa num determinado ponto. No fim da pintura, tanto o artista como o campo mudaram. Essa parte é bastante simples. Mas comparei frequentemente a minha versão inicial de uma paisagem com a paisagem tal como pintada, e parecia que outras alterações também aconteciam que não podiam ser avaliadas.

Parece estabelecer-se uma relação entre artista, pintura e modelo; novamente, uma relação triangular que afeta os três. Alguma espécie de ação simpática desconhecida, ou atração, talvez, tem lugar. De certeza que as árvores e as rochas não sabem que estão a ser pintadas; contudo juro que são de alguma forma alteradas como resultado da pintura. É como se as imagens mentais que o artista tem delas, objetivadas na tela, fossem de alguma forma sobrepostas depois sobre as suas imagens físicas, embora num grau quase impercetível.

Imprime o artista a sua visão mental sobre o mundo real, alterando condições bastante físicas, mesmo que de forma diminuta? Se eu usar uma rocha como modelo — uma rocha, digamos, que se encontra debaixo de uma árvore —, mas a transpuser na minha pintura para uma posição um pouco à direita ou à esquerda da árvore, a rocha física não se move para a posição que lhe dei na minha pintura. No entanto, ao comparar as minhas paisagens — quando estavam terminadas, mas também através das várias etapas de conclusão — com a realidade que serviu de modelo, pareceu-me de facto que ocorriam indicações de tais alterações.

Estas alterações não eram visualmente percetíveis em termos habituais. Contudo, a sua impressão mental permanecia na minha mente, de modo que na paisagem real eu via sempre mentalmente a rocha onde a tinha colocado na minha pintura. Com os meus olhos abertos, a rocha estava na sua posição física. Quando fechava os meus olhos, a rocha estava na posição da pintura. Por vezes, porém, com os

meus olhos escancarados e com boa luz, eu convocava a minha «imagem mental de olhos fechados» ao mesmo tempo, e então a rocha parecia igualmente válida em qualquer das posições, embora eu soubesse que apenas uma posição era visualmente verdadeira. No entanto, estou certo, ou quase certo, de que de alguma forma que não consigo explicar alterei a posição da rocha real quando mudei a sua colocação na minha pintura.

Vi, contudo, cenas visualmente verdadeiras com os meus olhos fechados, e consegui convocar em detalhe as imagens de pinturas com que estava envolvido. Algumas destas imagens eram tão claras que eu pensava que os meus olhos estavam abertos, embora soubesse muito bem que estavam fechados. Perguntei-me então se a visão dependia realmente dos olhos; embora as histórias de homens cegos façam com que esta pareça uma questão ridícula de se considerar. E certamente a coordenação do corpo depende em grande grau da visão. Mas perguntei-me se haveria talvez dois tipos de visão — um necessário para a manipulação física e sintonizado com o mundo real, que percecionaria a posição real da rocha — e um por baixo: uma espécie de visão inconsciente desconhecida dos olhos físicos que percecionava movimentos e formas sobre os quais assentava a perceção visual habitual. Um artista, observando constantemente, estaria numa excelente posição, claro, para tropeçar em tais relações escondidas, e pode ser que o artista, mais do que as outras pessoas, utilize ambos os tipos de visão sem o saber.

Penso que estes dois tipos de visão se fundem, com a física a predominar, pois o seguinte também me aconteceu. Em certas ocasiões, ao caminhar num campo que já tinha pintado no passado, e quando os meus pensamentos andavam dispersos, eu olhava para cima com surpresa, percebendo que tinha estado a ver a paisagem tal como era fisicamente — mas também a vê-la com todas as variações que tinha feito nela na minha tela. Uma vez, caminhando distraído, desviei-me do meu caminho para dar a volta a uma pequena rocha no trilho, apenas para parar alguns segundos mais tarde com espanto e desconcerto. Voltei-me e olhei para trás — com efeito, a rocha a que tinha dado a volta não estava lá! Era uma rocha que eu tinha colocado ali numa das minhas pinturas, naquele local exato. «Sorte não ter

tropeçado nela», pensei, sobrecarregado de divertimento quando descobri o meu erro. Mas eu tinha estado a ver a paisagem pintada e a real, fazendo ajustamentos constantes sem o saber, caminhando pelo trilho bastante real, evitando as rochas reais até que — algo aconteceu. O que me fez parar subitamente foi a reação física desadequada à rocha que pertencia a essa outra visão interior.

Noutras ocasiões, e uma vez quando estava num período de doença, tentei propositadamente experiências visuais da mesma natureza. Deixava os meus pensamentos dispersarem-se enquanto caminhava até que, pelo menos de vez em quando, me apanhava mais uma vez a caminhar na paisagem real e na paisagem com todas as variações nela colocadas pelas minhas pinturas, e a ver, ainda que apenas por um instante, as imagens imaginadas e reais ao mesmo tempo.

Contudo, de forma automática, eu apenas evitava as rochas reais e caminhava sem pensar através de outros «objetos» colocados no meu caminho que pareciam, ainda que apenas pelo momento, bastante reais. Eu reconhecia esses «outros objetos» em todos os casos: eram familiares; cada um deles pertencia a uma pintura da mesma cena. Por vezes estavam colocados muito perto dos seus modelos, de modo que o objeto real parecia esbater-se no espaço à medida que os dois se fundiam. Por vezes, o modelo real e a versão pintada estavam bastante afastados, de acordo com as alterações que eu tinha feito.

Não tinha qualquer medo de enlouquecer, mas antes fui tomado de entusiasmo, sentindo que a natureza da perceção visual era muito mais maravilhosa do que eu jamais supusera. Quando tentava esforçar-me demasiado para obter tais efeitos, nada acontecia. Mas fiquei convencido de que existem dois tipos de visão, exigindo apenas um deles ação ou manipulação física. Apenas se assim for, porque é que as pessoas cegas não veem imagens claras com a visão interior, mesmo que a versão exterior seja defeituosa?

Ou talvez a imagem física final — a paisagem viva — envolva camadas ou níveis de perceção visual da mesma forma que uma pintura é composta por pintura de base e camadas inferiores; cada uma necessária, embora apenas a superior predomine.

(14:00-15:00)

Quando se observa dois ou mais artistas a pintar a mesma paisagem, é inevitável ficar-se admirado com a diferença nas interpretações. Por vezes perguntei-me se existia apenas uma paisagem objetiva para começar. Depois, muito mais tarde, quando fiz as minhas experiências com os dois tipos de visão, ocorreu-me que um tipo envolvia material que era invisível à perceção visual habitual. Esse tipo, tal como a pintura de base, lida com formas básicas que nunca aparecem à visão física... da matéria mencionada anteriormente.

Em todo o caso, a visão interior perceciona estas, mas elas podem ser reunidas de qualquer um de inúmeros modos. Depois, a tarefa da visão normal é unir as unidades interiores, aceitando como visual apenas as formas e objetos que são importantes para o organismo físico; aqueles que requerem definitivamente ação e manipulação da sua parte. Até este ponto, a visão normal agiria como a câmara moderna, estabilizando elementos visuais, desacelerando-os efetivamente e apanhando-os entre movimentos.

Nas minhas experiências, eu poderia ter mudado para essa primeira visão interior, antes de os objetos se estabilizarem no foco regular da visão normal.

Ninguém vê a mesma cena a partir da mesma perspetiva. Contudo, ao comparar as pinturas de artistas sobre o mesmo modelo, parece estar mais envolvido; de modo que me parece que cada pessoa utiliza estes dois tipos de visão de uma maneira única. Além disto, quando se olha para qualquer coisa, sintoniza-se ou fixa-se nela; a visão torna-se neurologicamente sua e assim, até certo ponto, a pessoa deve também tornar-se parte do que quer que esteja a observar. Um caminho parece ser estabelecido entre a pessoa e o objeto percecionado, um caminho no qual acontecem certas interações desconhecidas.

A pessoa e o objeto estão fixados um ao outro de tal modo que tem lugar um encontro intensamente pessoal, do qual estamos em grande parte inconscientes. Se nenhum objeto parece igual para quaisquer duas pessoas, então é bastante legítimo perguntar se algum objeto é uma entidade isolada, ou uma versão ligeiramente diferente

para cada pessoa que o observa, ou — como suspeito — se um objeto é em parte a sua própria entidade e em parte criado pela nossa perceção dele.

Ver um objeto é possuí-lo neurologicamente, pelo menos até certo ponto. Os olhos querem ver e gostam de cumprir a sua função. Por isso também me perguntei se as coisas sem olhos gostavam de ser vistas. Sentiria a árvore, à sua maneira, o meu escrutínio enquanto a pintava? Muitas vezes me debrucei sobre tais questões, e parecia-me que a... sensação de ser visto poderia ser um sentido ou elemento tão ativo como a própria visão. Certamente, por vezes, várias partes de uma paisagem pareciam competir pela minha atenção e procurá-la ativamente.

Um cão vem até mim e abana a cauda; eu acarinho-o e ficamos ambos satisfeitos. Mas e quanto às árvores e arbustos? As flores e as rochas? Parecia-me que estes enviam os seus próprios sinais para atrair a atenção, quase como se, tal como crianças, pedissem para posar para retratos. Não quero dizer nada como árvores a falar, mas a presença de alguma qualidade de busca de atenção nos objetos naturais. Eu coloquei um arbusto em determinado lugar, por exemplo, numa pintura porque — pertencia ali. Não que eu pensasse necessariamente que pertencia, mas era como se alguma qualidade sensual no próprio arbusto ficasse por baixo da minha atenção habitual e inserisse certas inclinações próprias.

Não quero dizer que uma rocha ou arbusto tenha desejos como os nossos, ou que me sentisse rodeado por árvores e arbustos, cada um gritando silenciosamente: «Pinta-me, pinta-me». Apenas quero dizer que há uma correspondência ou simpatia estabelecida entre o observador e aquilo que ele perceciona, e resulta daí uma relação peculiar que é insuspeita para a maioria das pessoas que simplesmente tomam a visão como garantida e se esquecem dela.

Parece-me de facto que os objetos, particularmente os naturais, possuem algum tipo de sentido ou qualidade que quer ativamente ser visto e sabe quando a observação tem lugar. Olhamos sempre para tais questões do ponto de vista do observador, claro, como se o objeto percecionado fosse um fim inerte do processo percetivo. Os objetos,

de alguma forma, podem provocar-nos para que os percecionemos em primeiro lugar, de modo que despertam efetivamente as nossas capacidades percetivas. Nesse aspeto, podem não ser de todo inativos.

Talvez por esta razão os espelhos me fascinem muito mais do que as câmaras, pois há um dar e receber constante entre quem perceciona e o que é visto. Quase toda a gente conhece velhas lendas nas quais pessoas ou objetos aparecem subitamente num espelho, embora não estejam presentes na sala que está a ser refletida. Olhar para um espelho e não ver o próprio reflexo seria de facto um choque, e para a maioria das pessoas significaria a sua própria morte.

Inversamente, há histórias de imagens de pessoas mortas a aparecerem em espelhos, embora não apareçam na sala em que o espelho se encontra. Mas os espelhos apresentam-nos uma dimensão estranha, para sempre fascinante; pois uma área visual é emoldurada, por assim dizer; isolada; mostrando profundidades e distâncias que obviamente aparecem numa superfície plana. Ora, as nossas imagens visuais habituais nadam para essa superfície do espelho e predominam como habitualmente fazem; contudo, num espelho é quase possível entrever estas formas a formarem-se... por trás de si mesmas, ou a erguerem-se de dentro do espelho, preenchendo-se. Se olhar para um espelho, por exemplo, e para as cenas nele contidas, e examinar o todo como faria se fosse uma pintura (permanecendo contudo perfeitamente imóvel), então pode sentir as camadas de «pintura de base» que constroem as imagens predominantes.

ENTRADA 26

2 de abril de 1976

(10:00-12:00)

Quando se olha ao espelho para si próprio, não se está a ver como os outros nos veem, claro, e sempre achei provocatório que um homem não se consiga ver diretamente, como observa todas as outras

coisas e pessoas. Embora um homem seja um objeto no mundo como todos os outros objetos, ele não pode caminhar ao redor de si mesmo, ver-se de frente ou encontrar a sua objetualidade da mesma forma que perceciona isto nos outros. Se olhar para um espelho, no entanto, a natureza de objeto de um homem é percetível e ele pode ver a sua própria imagem como ela existe no espaço de uma sala com outros objetos, mesmo que o encontro seja apenas refletido.

Comparei frequentemente naturezas-mortas tal como eram montadas com os seus reflexos; e mais uma vez fui lembrado de pegadas de animais. Pois os nossos reflexos são como pegadas de luz capturadas no espelho, quer queiramos quer não — as imagens a nadar para a superfície onde as percecionamos, habitualmente com algum pequeno choque de surpresa, por muito sofisticados que pensemos que somos. Perguntei-me se os espelhos também guardam as marcas de tudo o que refletiram, embora para nós apenas apareçam as imagens presentes.

Os reflexos do espelho parecem frequentemente capturar nuances de movimento que habitualmente nos escapam. Por vezes parecem refletir movimentos no espelho não presentes na sala que está a ser refletida. Muitas vezes olhamos de novo, vendo que o espelho registou a sala com mais fidelidade do que os nossos olhos; pois os movimentos ignorados revelam-se afinal presentes, embora possamos jurar que não estavam lá um momento antes. De tais modos o espelho pode educar-nos no uso dos nossos olhos, trazendo à nossa atenção formas, sombras e perspetivas que tomamos como garantidas e ignoramos numa sala — enquanto no espelho a sua importância é evidente. Isto deve-se à qualidade emoldurada pela qual a área visual é contida; enquanto a qualidade cintilante dos reflexos mantém os olhos em movimento.

Os cientistas têm explicações para a natureza dos reflexos, dos espelhos e do comportamento dos olhos; falando mecanicamente. Para mim, contudo, um espelho é uma espécie de pintura móvel, produzida pela natureza sob certas circunstâncias — ocorrendo, claro, num cenário mais natural sempre que um objeto é refletido na água. Em qualquer dos casos, penso novamente em pegadas em tais instâncias, produzidas inconsciente ou automaticamente em poços de luz e não no

chão; marcas feitas em diferentes meios; padrões que parecem ser réplicas de outros. Quando um artista imita a natureza, pinta os seus desenhos e padrões, está a fazer a mesma coisa, apenas com intenção; reorganizando amorosamente os elementos envolvidos, capaz de remontar criativamente os objetos em vez de simplesmente os refletir como são.

Ora isto é o que eu penso. É uma teoria desenvolvida ao longo de uma vida de observação, e de trabalho com a pintura e a perceção visual. A verdadeira camada base do artista não é composta pelas várias camadas de tinta, mas de uma forma mais básica, pelas pinceladas com que estas são aplicadas. Estas pinceladas são pegadas neurológicas, feitas na tela — marcações neurológicas diretas — vestígios que, claro, não poderiam ser feitos da mesma forma por quaisquer outras criaturas.

Estas pinceladas seguem fielmente os próprios padrões neurológicos; isto é, as pinceladas imitam a forma invisível do interior da estrutura neurológica do homem. A atividade neurológica é de algum modo desencadeada pela luz, mesmo que os nossos olhos possam não a ver; e as pinceladas, imitando as formas interiores das estruturas neurológicas, têm então também uma certa afinidade com a luz, reagindo de uma forma igualmente viva, à sua maneira, na tela.

Até certo ponto, a atividade neurológica é refletida na tela, embora neste caso estejamos sem saber a agir como espelhos. Estas formas neurológicas interiores são literalmente linguagens ou códigos também de natureza física, inerentes a toda a vida.

Na pintura, nós próprios formamos diretamente as imagens, adulteramo-las e formamo-las em padrões do nosso agrado, ao passo que apenas podemos observar os reflexos do espelho a partir do exterior.

Além disto, contudo, usamos as formas neurológicas básicas, impressas através das pinceladas, para construir imagens que «refletem» não apenas o mundo, mas o mundo dentro da mente. Enfeitamos, então, as nossas pegadas neurológicas. Para fazer isto, usamos dois tipos de visão e fundimo-los para formar uma pintura que

é o resultado da combinação, contudo impossível de produzir usando apenas um tipo de visão.

A visão interior é tão tomada como garantida que é ignorada. Ela envolve a capacidade de ver com os olhos fechados; de deslocar objetos em campos visuais interiores; de alterar mentalmente o campo objetivo de visão sem o mudar fisicamente. Bastante simplesmente, é a capacidade de ver mentalmente o que não está lá, ou de misturar e combinar objetos visuais, alguns que estão fisicamente presentes e alguns fisicamente invisíveis. Desta forma, são feitas pegadas ou vestígios de objetos ou disposições que não estão fisicamente presentes. Este desempenho, até certo ponto, é tão surpreendente como forçar um espelho a refletir objetos não presentes numa sala.

Além disto, contudo, a pintura pode misturar e combinar objetos no tempo, embora os reflexos de um espelho ou as pegadas de animais não o possam fazer. O espelho apenas mostra os reflexos de hoje. O artista pode pintar o campo de flores de ontem ou a beira-mar do próximo verão.

Ao fazê-lo, o artista retira as suas pegadas neurológicas do enquadramento habitual, usa a sua linguagem de uma forma diferente e cria um objeto que é mais do que um objeto: ele não apenas reflete a natureza, mas acrescenta-lhe. Quanto a isso, o artista não pode simplesmente refletir a natureza mesmo quando tenta, pois dá por si a interagir com ela, a ser mudado por ela enquanto pinta, e a alterar esta ou aquela disposição — e tudo da forma mais natural.

Nem as suas pinceladas são neutras, mas variam as suas pressões, velocidades e assinaturas com a mais diminuta alteração de emoção e estado de espírito, de modo que a pincelada agitada pode trair uma pintura que o artista pretende que seja pacífica, ou uma demasiado suave roubar a vitalidade a uma pintura. O artista não pode ditar o estado de espírito de uma pintura, mas deve trabalhar em muitas, em diferentes estados de espírito, para que a atividade neurológica seja tomada em consideração.

Que esta atividade acende as emoções é bem sabido. As pinceladas do artista tornam-se assim «impressões digitais» das emoções, tão únicas como a sua fisiologia individual. Embora possa

parecer que há apenas um determinado número de formas de um artista fazer as suas pinceladas, e tantos tipos de pinceladas; cada pincelada é como nenhuma outra. É bastante possível, contudo, que as emoções tenham forma — que qualquer dada emoção, vivenciada através da atividade neurológica, desencadeando vários neurónios cada um com as suas assinaturas privadas, vá produzir um «alfabeto» geral de pinceladas correspondentes. A forma destas pinceladas, com a sua espessura, direção e pressão pode efetivamente resultar na produção na tela da «forma» dessa emoção particular. À medida que um artista observa as suas pinceladas a formarem-se numa imagem planeada particular, ele pode também estar a observar as suas emoções a tomarem literalmente forma.

Ele forma-as numa imagem que pretende fazer, mas essa imagem final pode ser composta por pinceladas acumuladas que são a linguagem natural das emoções; conformando-se com as configurações invisíveis físicas reais tomadas internamente pelos neurónios envolvidos na expressão emocional. Estas são depois usadas para formar um quadro ou imagem exterior, sugerida pela emoção e escolhida em parte pela mente, pelas intenções do artista e pela correspondência da forma física maior com a interior diminuta.

As emoções varrem-nos num grau ou noutro o tempo todo; e tremores de mão habitualmente impercetíveis registam-nas. O artista com o pincel na mão está bastante consciente disto. Se ele ceder a cada emoção, então, como uma árvore numa tempestade, é varrido em muitas direções ao mesmo tempo. Deve aprender a julgar a intensidade dos seus sentimentos, sabendo quando os deixar crescer num crescendo, quando lhes permitir uma expressão suave através do seu pincel, e como os usar para melhor partido. Eles representam o seu impulso, e devem ser usados como o vento com um barco a vela, como a força que empurra e move a sua embarcação — mas uma força que deve ser estudada e compreendida.

É justamente desta forma que o artista reconhece, usa e desfruta da sua própria atividade neurológica, contudo eleva-se acima dela. As suas emoções são transformadas em imagens, sendo as próprias pinceladas reflexos da própria forma neurológica dessas emoções, forçadas a fluir para a produção visual final da pintura — imagens da

sua escolha. A sua escolha final será determinada por questões mencionadas logo anteriormente, mas a escolha deve ser sua.

Eu próprio faço uma distinção entre as emoções e as paixões, que para mim representam os alcances mais distantes da emoção. Quando estas são despertadas, devem ser devidamente atreladas e o artista deve cavalgá-las para dentro do seu trabalho e sair pelo outro lado. Pois usadas desta forma, as paixões levam a uma inspiração que tem a mesma relação com as faíscas neurológicas que uma pequena sala iluminada por velas tem com uma metrópole inteira iluminada no limite das suas capacidades. Então a inspiração e a obra parecem dar um salto muito para além das suas fontes; como se a atividade neurológica do cérebro subitamente escapasse ao homem e se estendesse pelo universo fora.

Quando isto acontece e enquanto dura, o artista tem um poder adicional. É como se as paixões sobrecarregassem a estrutura neurológica a tal ponto (quando o artista atrela e cavalga corretamente as suas paixões, direcionando-as para o seu trabalho) que ele liga outra fonte de energia além da sua própria — talvez, não sei, recorrendo a outras estruturas neurológicas na natureza. É como se o artista se tornasse subitamente uma força da natureza em vez de apenas uma parte dela; e sob tais condições ele não pode errar.

Independentemente de quantas camadas base ou camadas de tinta uma pintura tenha, outro elemento invisível mas palpável é acrescentado. A isto chamo a sobrevida. Tudo dentro da pintura é então dotado de uma vitalidade e vida que está de algum modo à parte das qualidades observáveis da pintura. Esta sobrevida parece estender-se para fora a partir da pintura, e não é algo aplicado sobre ela. A sobrevida parece vir da própria pintura, então, como se tivesse sido de algum modo uma vez imersa na eternidade que deixou um verniz brilhante indelével; ou como se a própria pintura estivesse embebida das próprias qualidades de crescimento da própria natureza. Isto é, sem se tornar maior em nenhuma das suas dimensões físicas, a própria pintura é maior do que a vida.

ENTRADA 27

9 de abril de 1976

(9:00-10:00)

O artista, embora talvez sem o saber, está a alcançar uma espécie de síntese, e neste caso refiro-me a qualquer tipo de artista; e até certo ponto o seu trabalho é o produto desta tentativa, mas também o veículo através do qual ele tenta ultrapassar os próprios limites da sua realidade conhecida. Ele é quase impulsionado a ir além das convenções, quer sejam religiosas, sociais ou artísticas, embora a sua rebeldia vá tomar várias formas de acordo com o temperamento e os antecedentes.

A vida e a obra do artista formam um foco através do qual ele aspira, mesmo que não consiga compreender a natureza das suas próprias aspirações. Ele usa o foco para atrelar e amplificar toda a sua existência, para depois a levar mais longe, de certas formas talvez além do domínio das outras pessoas.

Nada lhe escapa nas suas experiências, mas as suas experiências são transmutadas, polidas, traduzidas no seu trabalho. Contudo, a obra de um artista não reflete simplesmente a sua vida, mas vai além dela e faz dela outra coisa para lá da sua vida. Há artistas que são pais, imersos na vida familiar, mas quando é esse o caso, então a família ou é secundária na sua atenção, na melhor das hipóteses, ou é usada para fins da sua arte. Isto é, o artista pode tirar partido do seu próprio amor pela família para assegurar a continuação do seu trabalho enquanto pinta a esposa e os filhos através das luzes e texturas mutáveis dos anos.

Mas mais frequentemente, o artista foca-se através do seu trabalho de modo que a sua arte vai até além do seu sexo, pois à medida que observa, o sexo não é de todo tão visivelmente percetível no mundo natural como o é no social. Árvores, rochas, animais e até

objetos manufaturados como jarras, jarros, caixas ou cestos, mobiliário e assim por diante são eles próprios, aparecendo como eles próprios sem conotações sexuais particulares a menos que a sociedade assim o decida.

Não que o mundo natural seja assexuado, mas antes que a sua realidade transcende tais classificações. Contudo, linhas ou pinceladas duras ou nítidas e cores vivas e pesadas têm sido consideradas masculinas; enquanto disposições de cores mais subtis, e pinceladas suaves ou menos definíveis, têm sido consideradas femininas. Muitos artistas pintaram fruteiras quando queriam pintar flores, com medo de que o tema parecesse lançar afiliações pejorativas sobre a sua masculinidade — particularmente se o arranjo floral não fizesse parte de um tema mais «masculino». Os objetos deviam ser pintados com bordos nítidos e claramente definidos, e no meu tempo apenas à figura feminina era permitido mostrar essas qualidades de variação subtil e suavidade, embora claro que muitas mulheres tenham feições de traço angular e ósseo.

No meu tempo, isto começou a mudar, e outras conotações sexuais também se afrouxaram. Se um artista considera uma paisagem com colinas ondulantes um tema feminino de tal modo que pinta sempre a paisagem dessa forma, então ele limita-se. Pode até ser — perguntei-me sobre isto muitas vezes — que a arte envolva outro tipo de sexualidade; ou a arte é um foco de amor que desafia todos os objetos de amor mas abrange todos eles; e que o artista traduz o seu amor em todos os seus níveis no seu trabalho.

Eu próprio nunca amei ou odiei uma pessoa como por vezes amei e odiei o meu trabalho; apaixonando-me e desapaixonando-me dele; ou tomei decisões pessoais tendo-o como o meu principal interesse e consideração. Mulher nenhuma me atormentou jamais como o meu trabalho o fez, também. Contudo, a arte não é amor-próprio, pois procura sempre a expressão para fora, para a pintura; assim, o amor de um homem jorra para fora através de pigmentos, pinceladas e linhas, formas e luz sobre ou para dentro de um mundo na tela.

Eu não olhava nem podia olhar para o mundo como uma mulher, contudo sabia que a minha visão e a minha forma de percecionar eram

diferentes das de outros homens; não tão limitadas. Isto aplica-se também noutras questões, no entanto, pois o artista usa a sua experiência pessoal, mas as suas aspirações também o levam além das considerações normais da sua vida pessoal — além das datas, aniversários, feriados e compromissos sociais com os quais os outros estão principalmente preocupados.

Não que o artista escape a tudo isto, apenas que o seu foco e intenções o levam infalivelmente a sondar além e através deles, de modo a ficar menos confinado. Até certo ponto, ele eleva-se acima do seu sexo enquanto o usa, e assim transcende a idade ou mesmo a nacionalidade, de acordo com os seus méritos.

(14:00-15:15)

Um artista nota, particularmente e como é evidente, elementos nos rostos dos outros que podem nem sequer ser percetíveis para as pessoas em causa. Rosto algum é inteiramente masculino ou feminino, mas contém elementos de cada um. Mas além disto, em qualquer dado rosto, essas aparências e nuances sexuais mudam ao longo dos anos. Um estado de espírito particular, quanto a isso, pode parecer alterar o caráter sexual de um rosto a um tal ponto que a alteração substitui a postura sexual habitual do rosto. As caraterísticas sexuais, tal como são conhecidas, parecem misturar-se facilmente nos rostos tanto dos velhos como dos jovens, combinando as tendências supostamente opostas com uma composição artística na qual se fundem.

No que respeita unicamente à pintura, é ridículo dizer que o rosto de uma criança é vazio ou incompleto, carecendo da plenitude que vem com a idade; pois, tal como uma árvore jovem, uma pessoa jovem é «o que lá está» em qualquer ponto no tempo, e a árvore é uma árvore jovem quer cresça mais no futuro quer seja cortada. O mesmo se passa com uma pessoa jovem. Contudo, ao pintar pessoas jovens é quase impossível não antecipar alterações da expressão facial e até da estrutura; não ver esse rosto obscurecido por uma sombra que ainda não apareceu, tal como a árvore jovem carece de sombra suficiente para escurecer o chão por baixo.

Mas as nuances sexuais num rosto ou figura misturam-se e fundem-se tal como a luz e a sombra fazem, aparecendo por vezes de

uma forma, por vezes de outra, contudo mostrando sempre variações. Assim, as caraterísticas sexuais de um rosto ou figura mostram-se sempre, embora em proporções diferentes e mutáveis; alteradas pelo estado de espírito de um momento, pela época da vida e pela própria orientação da pessoa. Há rostos em que a masculinidade e a feminilidade parecem completamente equilibradas; onde a hombridade e a feminilidade são mostradas igualmente, mas de forma compatível. Isto é invulgar, aparecendo habitualmente naqueles que estão no limiar da idade adulta ou naqueles que acabaram de o atravessar. Em tais casos, o rosto pode ser «lido» de qualquer das formas, mas frequentemente o traje ou a postura corporal declararão com precisão a orientação sexual predominante.

Se essas caraterísticas se alternam sobre as feições durante uma vida, há frequentemente também uma mudança percetível entre o rosto e o corpo de uma pessoa que é observável para o artista. Muito rosto de aparência feminina e pescoço esbelto erguem-se de um peito e tronco surpreendentemente férreos. Com igual frequência, uma cabeça de grande virilidade e força assentará chocantemente no topo de um pescoço aparentemente demasiado esbelto para a sustentar; enquanto o tronco exibe uma flexibilidade quase sedutora ou é esbelto ao extremo.

Notei que caraterísticas sexuais exageradas num modelo são frequentemente compensadas noutra área do corpo que mostra a postura sexual oposta em direta proporção. Há atletas com caraterísticas masculinas sobredimensionadas em proporções musculares, por exemplo, cujos olhos são mais suaves do que os de qualquer mulher e, claro, mulheres que exageram a sua feminilidade no vestir e no gesto enquanto os seus olhos traem uma dureza calculista de cariz masculino que coquetaria nenhuma consegue disfarçar. Mas para a maioria das pessoas, estas nuances de rosto e figura passam em grande parte despercebidas.

O mesmo se aplica à relação entre o corpo em repouso e o corpo em movimento. Frequentemente, os artistas pintam corpos reclinados como se esses corpos nunca se tivessem movido ou tomado outras posições. Uma mulher reclinada, nua, pode parecer ser o mais feminino dos temas (embora pintada com a mais masculina das

intenções), contudo essa mesma criatura submissa pode saltar do divã quando o tempo de pose termina, atravessando a sala a largos passos com uma força e um poder em parte alguma sugeridos na pintura. Os gestos e movimentos de uma pessoa também variam, portanto, de modo que um modelo voluptuoso pode exibir caraterísticas bastante masculinas na postura corporal ou em movimentos que se perdem ou passam desapercebidos enquanto a figura for avaliada apenas com a ideia de um modelo nu reclinado.

O artista, ciente de toda esta coloração sexual, deve usá-la como faz com a luz e a sombra, então. Modelos mais velhos são os mais desafiantes a partir deste ponto de vista, visto que os seus rostos e corpos têm ambos uma estranha complexidade na qual a sua individualidade é percetível claramente, apesar do facto de as feições faciais masculinas e femininas se misturarem e fundirem. Um homem velho pode parecer uma mulher velha num momento e um rapaz pequeno no seguinte — se o rosto for tudo o que está a ser observado. Pois os olhos dos velhos podem atingir e atingem a esplêndida clareza — a visão ingénua — dos muito jovens; tudo bastante ambíguo quando isto acontece num rosto obviamente envelhecido. Da mesma forma, a postura corporal em pessoas idosas saudáveis pode por vezes aproximar-se dos movimentos não deliberados percetíveis nas crianças, mas habitualmente não nos adultos.

O corpo, embora sendo definitivamente um objeto, é também constantemente mutável dentro de si mesmo e na relação com o que o rodeia. Muitas vezes um artista é injustamente acusado de exagerar uma caraterística particular simplesmente porque o observador não vê tão nitidamente; e frequentemente é assim acusado por um modelo que está completamente inconsciente do impacto provocado pelas suas próprias feições. O artista pode, por outro lado, exagerar com toda a legitimidade certas tendências numa figura ou rosto porque, frequentemente, se isto não for feito, a perceção mais baça do observador falhará o ponto completamente.

Algumas pessoas favorecem um lado do corpo ou o outro, ou olham sempre para a direita ou para a esquerda, de um modo geral. Algumas, com os olhos escancarados, dão a impressão de ser

sonâmbulas. O artista deve estar atento a estas variações, tendências e inclinações.

O corpo, claro, pode ser usado pelo artista de muitas formas e é frequentemente tratado como se não fosse mais do que uma convenção artística. Frequentemente, a forma do corpo é considerada em primeiro lugar, bastante divorciada de qualquer pessoalidade que possa inadvertidamente residir ali — quando é tratado como planos, curvas e linhas, quer como tema completo em si mesmo quer utilizado como parte de uma composição maior. Habitualmente, corpo nenhum feito desta maneira destina-se a sugerir carne, mas sim a sugerir forças de impulso e relações que podem até ser consideradas geométricas.

Tais formas e figuras aparecem na natureza e são de extrema importância. Porque aparecem na natureza, no entanto, são formas ou figuras vivas — estruturas abstratas, talvez, sobre as quais a matéria é pendurada; mas em parte alguma podem ser encontradas na natureza a menos que estejam preenchidas com carne ou relva ou rocha. Isto é, estas formas não estão isoladas na natureza, e em parte alguma aparecem desprovidas de adorno. Assim, embora a sua importância seja primordial, separar tais formas das suas contrapartes naturais é desnaturalizá-las até certo ponto. Nem os círculos, quadrados ou formas triangulares aparecem separadamente, mas antes fundindo-se uns nos outros, como em formas de rochas, colinas ou ondas. Nem aparecem em forma perfeita. Porque a natureza está em constante movimento, estas formas geométricas — em repouso ou matematicamente precisas — apenas imitam e amortecem os padrões da natureza, em vez de os enfatizarem. Na natureza, árvore nenhuma cresce numa vertical perfeita; e quando pensamos assim em qualquer dado caso, erramos ao ignorar variações diminutas.

O corpo, portanto, é usado frequentemente como convenção artística quando o artista, talvez, tem em mente uma simples decoração: neste caso, o corpo é propositadamente desprovido das suas caraterísticas móveis, achatado e pintado como se poderia pintar um mapa. É distorcido para se ajustar a desenhos que são «artificiais», embora possam ser artisticamente pertinentes em qualquer dado exemplo.

Nestes casos também, o figurino torna-se tão importante como o corpo — ou, na verdade, substitui-o em importância. A vitalidade de tal desenho, por muito brilhante que seja, não pode compensar a despersonalização do modelo por parte do artista. Nas melhores obras, não importa quantos exageros sejam executados como anteriormente notado, o artista usa o corpo para assinalar certos focos do tema envolvido; enfatizando diferenças individuais; tendo um olho tão apurado para estas nas pessoas como poderia ter, por exemplo, para as diferenças que nota entre uma folha e outra.

As formas, figuras, símbolos geométricos e assim por diante são insignificantes em si mesmos, então, atingindo a sua importância e vitalidade devido à vitalidade interior de que estão dotados; e pela carne ou matéria que os preenche.

12 • A Crítica de Arte

A Força Motriz das Imagens

Os «Significados» da Pintura

e Experiências com Imagens

ENTRADA 28

12 de maio de 1976

(10:00-12:30)

Até certo ponto, a crítica de arte deve sempre falhar, visto que a pintura é uma afirmação visual, e uma explicação verbal é, afinal de contas, uma tradução para termos não nativos da expressão original. As obras de qualquer escritor sofrem quando são traduzidas da sua própria língua para outra. As imagens explicadas em termos de palavras sofrem muito mais. A pintura existe inteiramente num meio de expressão diferente; um no qual as imagens se reúnem como folhas no outono, de toda a parte, caindo num monte, congregando-se numa ordem que parece acidental, mas que é formada com precisão, de acordo com leis interiores da natureza que em parte alguma aparecem.

Isto é, embora a pintura seja construída ou edificada, a sua ordem nada tem a ver com as leis culturais da gramática: uma pintura não tem um início ou um fim como uma frase tem. Não começa aqui e vai ali, como uma frase marcha através de uma página. O seu significado é de algum modo recolhido em redor e dentro de si mesma, não aparecendo necessariamente numa imagem ou pincelada, mas surgindo do todo.

Numa frase, por exemplo, pode apontar-se para cada palavra e declarar claramente o seu significado; depois, palavra por palavra, a frase torna-se clara. Mas as imagens numa pintura não se somam da mesma maneira. Na verdade, o significado da pintura existe, mas não pode ser declarado verbalmente porque existe num enquadramento inteiramente diferente. O significado de uma pintura salta entre as suas imagens — usa as imagens, mas não está nelas. Contudo, também não é independente das imagens, mas coexiste com elas.

O impulso, a força motriz e o vigor que um artista sente em relação a uma pintura também não podem ser explicados, pois isto é algo que ele sente em ligação com as imagens que lhe vêm à mente, como se as suas emoções agarrassem imagens do ar para se vestirem: elas preenchem as suas emoções como o vento preenche uma vela. O escritor, por mais inspirado que esteja, deve usar sempre o mesmo alfabeto; isto é, deve usar sempre as mesmas letras para formar as suas palavras. Contudo, um artista pode atirar todas as imagens e formas para o ar da sua mente, e deixá-las tombar em todas as direções, vendo com deleite os diferentes padrões e usando-os com abandono. Se um escritor fizesse a mesma coisa com letras, as suas palavras seriam incompreensíveis.

O escritor pode olhar para outros alfabetos, mas sem aprender outras línguas não os pode usar. Um artista, obviamente, pode usar qualquer imagem que veja e juntá-la a qualquer outra imagem que queira. Não há imagens estrangeiras nesse aspeto. Até esse ponto, o artista varia para sempre o seu alfabeto de imagens, e de quase todas as formas concebíveis.

Um escritor, usando a palavra vermelho, por exemplo, não pinta as letras de vermelho; as frases «um estado de espírito negro» e «um

estado de espírito azul» são escritas com a mesma cor de tinta. Por isso, além de ter ao seu dispor um alfabeto de imagens em constante mudança, o artista altera-as ainda mais através da coloração e da colocação; em outras palavras, até certo ponto ele segue a ordem natural das imagens, que mudam sempre embora mantendo a sua identidade geral.

Um escritor não chegaria a lado nenhum colocando um X e um B ao lado um do outro, e derrotaria os fins da sua comunicação se juntasse as suas letras de uma forma tão não ortodoxa. Contudo, um artista pode transpor imagens umas contra as outras, de modo que cada uma é alterada pela posição da outra. Mais do que isto, porém, as frases devem ser lidas de um lado da página para o outro, numa ordem verbal; e enquanto isto é feito, os lábios seguem na maioria das vezes em movimento silencioso, imitando os sons. Em outras palavras, uma página, digamos, não pode ser apreendida de uma só vez e o seu significado deve progredir seguindo os princípios dos verbos e nomes, sujeitos e predicados. O leitor mais rápido deve seguir estes procedimentos.

A pintura, por outro lado, é apreendida diretamente e, em contraste com a leitura de uma página, a leitura de uma pintura é feita inicialmente de uma só vez. O significado ergue-se de todos os elementos da pintura simultaneamente; apresenta-se de uma forma imediata, com uma direiteza que as palavras não têm.

Isto não significa que todos os significados de uma pintura sejam instantaneamente percetíveis, mas que são imediatamente apresentados. Uma página, por outro lado, está visualmente presente de uma só vez, mas a sua apresentação imediata — a sua forma ou a disposição das letras sobre ela — não dá qualquer pista imediata dos seus significados: estes devem ser decifrados de uma forma diferente. Os significados da pintura são «o que a pintura é». Não se gosta ou desgosta de uma página impressa de imediato; tem de se ler as letras primeiro. Mas pode gostar-se ou desgostar-se de uma pintura à primeira vista, tal como de uma pessoa.

À medida que se conhece uma pessoa, pode compreender-se a pessoa melhor e ver propósitos e qualidades nela que eram invisíveis.

Da mesma forma, as imagens de uma pintura amadurecem e as relações alteram-se à medida que o próprio observador muda; e há uma relação entre a pintura e o observador, tal como aquela que se poderia ter com outra pessoa. À medida que a relação se aprofunda, os significados mais profundos da pintura emergem.

Embora os significados de uma pintura sejam apresentados de uma só vez, então, cada pessoa apreende esses significados ao seu próprio ritmo. E mais; até certo ponto, os significados de uma pintura serão também ambíguos, pois a pintura será diferente para cada observador, à medida que interagem. Uma pintura não pode estar errada ou certa, e o próprio artista não pode argumentar que sabe o que a sua pintura significa, enquanto um dado observador não sabe. Um artista sábio saberia melhor, por um lado; mas por outro, uma pintura deve ser libertada pelo artista como os pais libertam os seus descendentes.

Por todas estas razões, o significado de uma pintura não pode ser precisamente declarado. É apreendido, ou sentido — uma afirmação emocional. O observador reage emocionalmente, e essa resposta é também visceral: os olhos arregalam-se ou estreitam-se, os nervos aceleram, o estômago contrai-se ou o peito bate com força à medida que o observador, até certo ponto, reage às imagens como se as estivesse a encontrar fora do contexto da pintura.

Uma pintura evoca sentimentos que eram velhos antes de assinalarmos as nuances dos estados de espírito com palavras precisas. Por isso uma pintura também nos pode fazer oscilar de um estado de espírito para outro, embora possamos não compreender este movimento subjetivo; e até certo ponto os significados de uma pintura, embora parecendo ambíguos, são demasiado gigantescos para as nossas definições tacanhas.

Ao tentar definir os significados de uma pintura, portanto, o crítico na maioria das vezes distorce-os e reduz o seu contexto maior às frases minuciosas do vocabulário da arte. Quer um artista seja educado quer não, ele é primitivo. Mesmo quando aprende uma grande paciência, ele é frequentemente impaciente e direto porque, à sua maneira, vê muito mais claramente do que os outros homens. Ele

visualiza e antecipa. Porque consegue manipular imagens na sua mente com tanta rapidez, é impaciente com as mudanças lentas do mundo.

Na sua mente, as imagens não estão ligadas ao tempo: todas existem de uma só vez para ele usar, para misturar e combinar. Mas no mundo estas imagens não podem ser tão facilmente induzidas a seguir o seu comando. Objetos reais têm de ser transportados, arrastados, carregados. Eles perdem o lustro e seguem a sua própria natureza em vez da do artista. Por isso, frequentemente o artista manipula imagens em vez de objetos; trabalha apaixonadamente com uma criatividade interior — formando o seu mundo a partir de dentro, e depois apresentando esta interioridade ao mundo; logo, mudando-o.

O significado de uma pintura, então, está sempre envolvido com a diferença entre o mundo da pintura e o mundo físico; entre as imagens dentro da pintura e as que estão fora; e com os diferentes tipos de existência que cada um sugere.

(14:00-16:00)

Ninguém sabe realmente como as imagens existem na mente ou como são vistas dentro da mente quando os olhos estão fechados. Se é suposto que os olhos são a câmara da mente, abrindo-a para imagens que apenas existem do lado de fora, então os olhos fechados não nos deveriam apresentar imagens, muito menos imagens perfeitamente claras que, pelo menos por vezes, se movem com a rapidez habitualmente concedida apenas a criaturas vivas. Contudo, os artistas lidam constantemente com estes dois tipos de imagens — as vistas com os olhos abertos e as vistas pela mente interior. O artista está sempre a transpor umas sobre as outras, usando modelos objetivos para uma paisagem ou cenário de sonho, ou colocando imagens mentais de qualidade onírica sobre um fundo objetivado.

A minha própria teoria, pelo menos, mencionada anteriormente, é que as imagens, tal como as percecionamos, são construídas através de excitações de natureza emocional interior, e que estas desencadeiam ainda mais as terminações nervosas para responderem emitindo impulsos elétricos. Imagino que estes impulsos se correlacionam com os garatujos das pinceladas do artista, e vejo-os a formar contornos

elétricos na mente que são depois preenchidos, da mesma forma que um artista primeiro delineia um esboço.

De alguma forma que não pretendo compreender, nós olhamos depois através destas imagens interiores, projetando-as sobre o mundo, transpondo-as sobre ele para que o mundo seja percecionado de uma maneira que nos é própria. Acredito, portanto, que existe um mundo interior de imagens ao lado do físico; e que já nos é apresentada ao nascer uma imagem embutida do mundo, através da qual olhamos depois para a realidade.

Até certo ponto, e novamente de formas que não pretendo compreender, o artista faz um recuo até às imagens interiores originais e imita o desempenho inicial, utilizando pinceladas em vez de terminações nervosas para fazer os seus esboços; e contudo, mesmo aí, como mencionado anteriormente, suspeito que as formas feitas pelas pinceladas são réplicas fieis das formas dos próprios nervos, ou dos caminhos elétricos ou garatujos de corrente que saltam entre eles.

Eu próprio senti muitas vezes que estava dentro de uma paisagem gigante quando me sentava nos campos; dentro de uma pintura de proporções tão massivas e gigantescas que nunca percebi bem, pois a imagem inteira era tão gargântua em alcance que a moldura nunca apareceu; uma imagem na qual todas as distâncias aparentemente observadas não eram senão o resultado do uso que um mestre artista fez de uma perspetiva tão enganadora que caminhávamos pelos trilhos que pareciam estender-se do primeiro plano até ao fundo; e na qual a superfícies planas eram de algum modo dadas dimensões pelas quais entrávamos, enganados pela técnica divina do artista.

Isto não era um devaneio passageiro para mim. Costumava considerar uma tal ideia frequentemente, pois era impossível para mim considerar o mundo ou qualquer coisa nele à parte do meu trabalho. Quer essa fantasia se aplique realmente quer não, estou convencido de que as imagens existem primeiro dentro da mente. Fiz muitos exercícios — ou experiências, se se quiser — abrindo os meus olhos e fechando-os; focando-me em imagens interiores, manipulando-as e comparando-as com as exteriores.

Se eu não visse imagens interiores tão claramente, consistentemente e bem, então, como a maioria dos outros homens, estaria convencido de que as imagens apenas existiam no mundo e eram percecionadas apenas pelos olhos abertos. Em vez disso, acredito que as imagens são nativas da mente e que os olhos, quando abertos, projetam-nos para fora sobre um mundo que pode, de outro modo, ser bastante diferente do que parece.

Tudo isto me levou a considerar a força motriz das imagens: isto é, mover-se-ão as imagens mentais através da nossa força, da força delas, ou através de uma combinação da nossa força e da delas, formando cada uma uma ligação necessária?

Muitas vezes montei naturezas-mortas na minha mente, por exemplo, mudando mentalmente a posição de maçãs, peras, jarras e assim por diante; não encontrando habitualmente dificuldade alguma enquanto os objetos se dispunham para os meus fins, voando para trás e para a frente ao meu comando, ou desaparecendo da minha mente para reaparecerem onde eu os queria.

Contudo, de vez em quando, subitamente uma imagem não saía do lugar da sua prateleira mental. Eu podia mover todos os outros objetos conforme o desejo do meu coração, se quisesse, mas aquela permanecia onde estava. Muitas vezes, então, eu simplesmente formava uma pintura em redor dessa única imagem inamovível. Noutras ocasiões, porém, uma imagem ficava subitamente descontrolada, aparecendo e desaparecendo das minhas composições mentais, surgindo onde não pertencia — pelo menos no que a mim dizia respeito — e agindo de outro modo como um incómodo. Eu não conseguia domá-la, nem ela se emparelhava com outras imagens com as quais eu achava que a sua posição seria adequada.

Tais instâncias e outras de uma distração semelhante fizeram-me perguntar: teriam as próprias imagens uma vontade própria, por muito diminuta que fosse? E quando a minha vontade e a delas diferiam até um certo ponto, seria então a vontade da imagem percetível — embora em circunstâncias habituais estivesse escondida? Em algumas ocasiões, também, fui capaz de sentir uma imagem problemática logo antes de ela me vir à mente, e tentava descartá-la, acreditando que não

pertencia à minha composição e que poderia ser perturbadora. Sentia um desconcerto real, mas em vão. A imagem, como uma coisa viva, esvoaçava em redor, à procura de um lugar, como se eu a tivesse conjurado de um algures desconhecido e depois lhe tivesse negado um novo lar.

Outras imagens apareciam, aparentemente do nada, em resposta direta a um problema de pintura, e voavam diretamente para os seus lugares, ou permitiam docilmente que eu as mudasse como me aprazia. As imagens problemáticas possuíam, contudo, um poder peculiar, diferente das outras, como se tivessem a sua própria vida, a sua própria energia motriz — como se voassem para dentro da gaiola da minha mente por um lado, mas fossem selvagens e se recusassem a tomar os seus nichos no interior ou a voar novamente para fora. Ou isso, ou todas as imagens têm a sua própria força motriz, mas ela habitualmente coincide com a nossa de forma tão suave que pensamos que a força é toda nossa.

Por outro lado, estas imagens perturbadoras também possuíam outras caraterísticas compensatórias. Pareciam atrair outras imagens como ímanes quando queriam, e atrair as suas próprias composições. Nem o seu poder estranho estava ligado ao seu aspeto visual particularmente: podiam ser bastante calmas, visualmente; a imagem de uma flor, pássaro ou jarra — não diferente de outras imagens semelhantes, exceto no seu comportamento e intensidade. Perguntei-me muitas vezes se haveria uma tal diferença nas imagens exteriores da natureza e se os objetos teriam uma vontade própria também, em qualquer grau; e se isto escapava ao nosso conhecimento porque, de alguma forma que não compreendemos, a nossa vontade e a dos objetos se fundiam de forma tão suave.

Ora, eu era muito bom a controlar imagens habitualmente. Quando as movia mentalmente de lugar para lugar, experimentando diferentes composições, elas ou se moviam com um movimento adequado ou desapareciam e reapareciam onde eu as queria. Mas estas imagens problemáticas ou se moviam demasiado depressa, erraticamente, quase perversamente, assim parecia — ou, novamente, se recusassem a desaparecer ou a mover-se um centímetro. Por vezes surgiam vezes sem conta nas minhas pinturas; duendes estranhos de

imagens, frequentemente de cor azul; cheios de vitalidade e, devo admitir, melhorando sempre a pintura. Pareciam puxar todos os outros elementos de uma composição para si, de modo que a pintura parecia franzir-se em tais lugares. A sua criatividade era indiscutível; apenas parecia, pelo menos por vezes, que pertencia a elas e não a mim.

Muitas vezes me senti como um treinador de animais, vendo estas imagens vivazes, indomáveis, erráticas, brincalhonas mas altamente dotadas como animais da variedade mais inteligente — a quem se tinha de fazer fazer os meus truques e não os deles! Estou bastante ciente de que estas poderiam ser simbólicas, mas chamar a tais imagens simbólicas de forma alguma explica o seu comportamento ou caraterísticas, ou a aura peculiar que emprestam a uma pintura. Pois elas parecem de facto imbuir uma paisagem ou natureza-morta com a sua própria vitalidade.

Ao longo de um período de tempo aprendi a treiná-las, até certo ponto. Eu ordenava-lhes mentalmente que fizessem o que eu queria; forçava-as mentalmente para a posição que eu exigia — «Vai para o pé daquela maçã, sua seca desobediente», ou o que quer que fosse. Eu pintava-as com a cor errada na minha mente, algo que sentia que as incomodava, e algo que eu podia fazer, mesmo que nem sempre pudesse impedir o seu comportamento incomodativo.

Aprendi que o azul era a sua cor favorita; azul-esverdeado, mas nunca vermelho, por alguma razão que nunca apurei. O vermelho ou o laranja desaceleravam-nas consideravelmente, de modo que parecia que ficavam ali, a olhar fixamente; uma jarra com uma carranca ou uma maçã com um franzir de sobrolho sombrio. Pois estas imagens, mesmo que pudessem ser de natureza vermelha ou de tom alaranjado, ainda preferiam um matiz azul-esverdeado.

Estas não eram de forma alguma imagens negativas ou más. Eram contudo, estou convencido, imagens de uma ordem diferente; com mais vitalidade do que a maioria, e com uma força motriz que por vezes ia ao encontro dos meus desejos mas, na maioria das vezes, não ia. As outras imagens eram seguidoras. Eu tinha pouca dificuldade com essas e podia movê-las mentalmente em redor à vontade.

Novamente, ou isso, ou todas as imagens mentais têm estas caraterísticas estranhas, mas apenas as mostram sob certas condições.

Tais «imagens líderes» parecem distorcer as regras da perspetiva nas suas próprias direções também, e adicionar um tom peculiar à sua cor ou lançar uma luz estranha sobre outras imagens próximas.

Noutras ocasiões estive consciente do que quase pareceria ser um bando de tais imagens, como gansos, voando logo fora da minha mente, querendo pousar ou aterrar. Sinto que não tenho uma estrutura adequada para elas — nenhum ninho criativo — e finalmente elas passam. Muitas vezes senti que as imagens líderes estavam a tentar dizer-me algo que eu era demasiado opaco para compreender; que talvez não se ajustassem aos meus padrões de composição porque estavam um grau acima das minhas imagens habituais de alguma forma; e que estavam a tentar levar-me a formar novas composições de uma natureza superior.

Em vez disso, eu habitualmente dava-lhes uma sapatada, amaldiçoava-as ou lisonjeava-as, e tentava domá-las para que seguissem os meus caminhos. Em poucas ocasiões, contudo, com raiva ou desespero e por vezes com divertimento, tentei deixá-las fazer o que queriam, e formar as suas próprias disposições. Quando isso acontecia, eu ficava quase sempre mentalmente tonto, e não conseguia acompanhar a rapidez das suas transformações.

ENTRADA 29

13 de maio de 1976

(5:00-6:00)

Não acredito que todas as imagens pertençam à mesma ordem, portanto. Nas minhas pinturas, particularmente para o fim, tentei enfatizar a imagem desordenada; isto é, o tipo de imagem que poderia ser considerada distorcida por outros padrões; a imagem que tem um efeito franzido estranho que parece atrair outros elementos para si, e que possui um poder ou energia motriz que parece nada ter em particular a ver com o seu aspeto visual. Também parece ter, dentro de si, a sua própria perspetiva.

Em termos habituais, estas porções podem ser uma parte de outras imagens; como o olho num rosto ou a pupila num olho; ou o aspeto estranho e desequilibrado de uma certa parte de um pano inteiro. Em outras palavras, estas parecem possuir a sua própria energia que deve ser usada devidamente pelo artista, ou tais porções arrastarão a pintura com elas.

A mesma coisa pode acontecer quando se pinta uma paisagem como numa natureza-morta, quando uma secção, mesmo que seja uma única folha, parece ser indisciplinada, se recusa a ser misturada com o resto da forma, mas antes se franze ou cintila ou de outro modo parece querer ir à sua vida.

Pouco a pouco aprendi quando ir ao encontro de tais imagens indisciplinadas e quando as conter ou temperar, habitualmente através da cor — toques de vermelho ou laranja servindo para as refrear, pelo menos até certo ponto.

Não há dúvida na minha mente de que tais imagens líderes dão a uma pintura uma vitalidade acrescida, pois na verdade parecem estar animadas e adicionam um movimento que confunde o olho. Certas partes da pintura parecerão mover-se, embora pincelada particular nenhuma sugira o movimento. Isto levou-me a perguntar ainda se um tipo peculiar de energia estaria envolvido que por acaso incidia sobre certas imagens na mente, dando-lhes este tipo estranho de vida que era depois transferido para a tela com a imagem. Assim como a luz do sol toca em qualquer dada folha e a dota subitamente de vitalidade e cor adicionais, embora um momento antes pudesse ter parecido baça e murcha, assim talvez alguma luz interior incida subitamente sobre imagens mentais, ligando-as, iluminando-as de modo que parecem ser de uma ordem diferente.

Tais imagens por vezes parecem querer criar as suas próprias paisagens ou naturezas-mortas, mas frequentemente brilham simplesmente com a sua própria luz, desequilibrando os outros elementos da composição, contribuindo com a sua estranha vitalidade... enquanto não a partilham com as outras imagens, que parecem ser atraídas mas banhadas na vitalidade em vez de estarem preenchidas com ela elas próprias.

A chaminé de uma casa pode atingir uma tal vida não convencional, quando em comparação tudo o resto numa pintura parece baço ou apático. Isto aplica-se; mas se se ignorar a chaminé, olhando apenas para o resto da pintura, então tudo aparece em ordem e bastante vivo. Contudo, relanceie-se novamente a chaminé, e na sua «luz» a estranha qualidade distorcedora reemerge.

O mesmo pode acontecer com qualquer coisa — um canto, ou uma rocha numa grande paisagem —, pois embora o artista possa planeá-lo de outro modo, o olho será levado para esta área esquisita onde, certamente parece, a pintura começa e radia, de modo que tudo o resto na paisagem parece existir em virtude dessa imagem.

ENTRADA 30

14 de maio de 1976

(10:00-12:00)

Embora tais imagens, como declarei, possam ser perturbadoras para a composição de uma pintura, não quis implicar que um pintor deva fazer uma prisão da sua composição também, confinando-a ao seu plano inicial a um tal ponto que a isole de todas as influências posteriores. A composição de um pintor deve ser mais como um plano vivo do que como um mapa fixo que ele segue sem desvio.

A composição é ela própria um estudo do movimento e do repouso, de formas definidas e formas fluindo umas nas outras — uma refletida na outra, enquanto duas não são idênticas, mas cada uma ela própria. Uma composição deve ser planeada, contudo as suas partes devem cair juntas quase acidentalmente ao mesmo tempo. O pintor deve contar com tais «acidentes» e tomar a sua existência em consideração. Ele atrai acidentes criativos, ou de outro modo as suas composições morrem de formalidade.

Quando falo de «reflexos de formas», não estou a falar de reflexos de espelho necessariamente, mas daquele reflexo visto na natureza no qual todas as formas parecem complementar-se; aparecer vezes sem conta — semelhantes mas diferentes —, de modo que qualquer dada forma, como a de uma maçã, terá um milhão de variações, pertencendo cada uma definitivamente à maçã, e contudo

cada uma de alguma forma diferente de todas as outras formas de maçã. Ou tome-se simplesmente uma curva: a curva de uma maçã pode ser refletida na curva de uma colina; a curva de uma bochecha pode ser refletida na curva de uma colher. Neste último exemplo, particularmente, uma semelhança é estabelecida entre a colher metálica e a bochecha suave — unidas pela forma da curva que aparece tão naturalmente em duas imagens aparentemente sem relação.

Demasiadas curvas, particularmente se aplicadas de forma desleixada, embotarão o contraste necessário. Certas pinceladas, aplicadas com cor clara e rápida numa linha mais ou menos reta, podem parecer curvar a linha, suave ou duramente de acordo com a aplicação; e este recurso é útil como divisor entre formas muito diferentes, tais como curvas e quadrados.

A composição da pintura pode vir inteiramente de uma imagem principal, sugerindo-se imediatamente; ou de uma perspetiva maior, descendo até ao pormenor. Não há nada realmente quadrado e nada realmente redondo na natureza, contudo, apenas diferentes graus de arredondamento ou de quadratura, por isso a precisão desse tipo, ou linhas retas, apelam para o intelecto, talvez, mas não para o coração ou para as emoções, e numa composição podem emprestar um ar artificial e cerimonioso.

O artista deve planear a sua composição muito cuidadosamente, então, enquanto permite que composições alternativas pairem em redor do seu plano; mudando-a frequentemente na sua mente, dando tempo para que a composição solidifique. Mesmo assim, nos seus primeiros esboços ele deve estar atento a mudanças criativas que lhe puxam os dedos como se, no último momento, tivessem chegado ordens melhores. Se isto acontecer, ele deve prestar atenção.

Assim que as suas imagens ganham carne, é como se estivessem vivas, e o artista deve estudar a sua nova natureza. Quererá aquela maçã rolar, embora ele pretendesse que ela ficasse quieta? As imagens são de algum modo como notas musicais, com o artista como maestro. As imagens voam para os seus lugares ao seu comando. Mas ele deve compreender amorosamente as suas naturezas, sabendo previamente

que é melhor não forçar uma imagem para uma posição que não lhe é natural na pintura. Uma maçã real pode ficar bastante firmemente numa taça, por exemplo; e satisfeito, o artista decide pintá-la como ela está. Mas a imagem da maçã, na tela, pode insistir em inclinar-se para um lado, ou parecer tombar, ou de outro modo mostrar o seu descontentamento com a disposição.

É então que o artista deve parar e considerar as suas próprias razões para a posição da maçã — e as razões dela para a posição alternativa. Ele pode descobrir que a imagem está certa; que a partir da sua perspetiva na tela, ela vê elementos que ele não percecionou; e que no espaço da pintura, a maçã iria — naturalmente — inclinar-se para um lado ou para o outro, independentemente da posição da maçã real na mesa.

A composição envolve o espaço da pintura, e esse tem as suas próprias caraterísticas. Nem é preciso dizer que imagens pintadas planas se comportarão de forma diferente dos objetos arredondados que representam. Contudo, as imagens de uma pintura são planas apenas em comparação com as suas contrapartes ou modelos. As próprias imagens pintadas têm uma espessura, uma massa, um peso, por muito diminuto que seja. Elas são aplicadas em madeira ou tela, e sobressaem dela até certo ponto.

Pintada com espessura suficiente, a imagem de uma maçã removida de uma pintura seria um objeto em miniatura. Por isso, além da composição plana, há meandros de pinceladas, relações e até perspetivas que são construídos verticalmente a partir da tela. Estes devem manter uma relação com a composição plana, complementá-la e contudo, erguendo-se dela, ter uma mobilidade separada mas de ligação.

Assim, as imagens pintadas também terão as suas próprias naturezas no espaço de uma pintura que serão de algum modo diferentes da natureza de um objeto real, no seu próprio espaço. As pinceladas devem ser usadas para designar objetos, espaço, vazio e plenitude, distância e proximidade por igual — da mesma forma que o ar flui entre os objetos e os compõe, e também forma os espaços entre eles. Assim, uma imagem suave pode tombar sobre pinceladas

onduladas no espaço de uma pintura, tal como um objeto real poderia tombar se o ar fosse feito de aparentes linhas onduladas de tinta.

O artista deve aprender a compreender o que acontece às imagens no espaço de uma pintura, portanto, e a fazer essas alterações que ajustam o comportamento e a postura das imagens conforme ocorrem na natureza, e na madeira ou tela ou papel.

O espaço de uma pintura é o seu próprio mundo. Obviamente, é um mundo em miniatura, um mundo comprimido, composto por distinções escolhidas. Uma tela em branco é literalmente um mundo à espera de ser preenchido. Será preenchido com tinta; contudo, a erguerem-se dessa superfície plana estarão reflexos e imagens, emergindo da mente ou da alma tão seguramente como a relva ergue-se do chão; um mundo natural, num meio diferente.

Objetos pesados, espessos ou volumosos podem ser sugeridos, por exemplo, modelando-os para fora, usando mais camadas de tinta do que as que poderiam ser usadas para outro objeto mais fino e leve na mesma pintura. Não subscrevo a ideia de que uma pintura deva ter no seu interior o mesmo número de camadas de tinta: algumas áreas de uma pintura podem precisar de mais ou menos do que outras, e sei que esta variedade de camadas de tinta pode ser usada de forma extremamente eficaz.

Algumas jarras [numa natureza-morta] podem precisar de dez camadas base, cada uma modelando um aspeto diferente, enquanto outras porções da mesma tela podem permanecer relativamente desnudadas, por contraste. O mesmo se aplica ao verniz, no que me diz respeito, pois se ele isola, também pode infiltrar-se, preenchendo insidiosamente o espaço entre pinceladas que, antes, ondulavam com o seu próprio movimento.

Algumas áreas podem usar mais verniz do que outras, mas não há dúvida de que o verniz engorda as pinceladas. Usado de forma uniforme, pode tornar uma pintura demasiado polida e minimizar os contrastes — não de cor, mas de textura. Pode, por outro lado, proteger uma cor subtil e ser usado habilmente para sugerir certos tipos de movimento.

Pinceladas sobrepostas, por exemplo, podem sugerir vários tipos de reflexos, tais como os vistos em janelas e espelhos, particularmente quando são usados números ímpares de camadas em vez de uma sobreposição par. Uma qualidade cintilante também pode ser atingida, como nos reflexos de espelhos ou nos efeitos da luz do sol num dia quente. Nesse aspeto, uma camada muito fina de verniz, aplicada com pinceladas cruzadas, é por vezes bastante eficaz.

O verniz deve ser sempre pensado como tinta, prestando-se atenção às pinceladas. Caso contrário, é simplesmente aplicado por cima — frequentemente com um efeito achatador que opera apesar do realce. O verniz habitualmente deve seguir as pinceladas por baixo, por exemplo, em vez de ser aplicado de forma geral, indiscriminadamente. Não aprendi isto cedo.

13 • A Composição da Pintura

A Natureza da Luz

Artistas, Modelos e o Mundo da Pintura

ENTRADA 31

17 de maio de 1976

(9:00-11:00)

Ao reorganizar os objetos da natureza, uma pintura pode enfatizar relações que aparecem na natureza mas não são habitualmente óbvias. As áreas da natureza — os campos, florestas, vilas, oceanos e montanhas do mundo — são demasiado extensas para serem estudadas por qualquer pessoa ou grupo de pessoas de uma forma intensiva. Especialistas em diferentes áreas podem examinar os minerais, as condições meteorológicas ou a composição da terra, ou estudar a evidência histórica de civilizações passadas; mas há relações que nunca aparecem em nenhum de tais trabalhos.

Um artista, concentrando-se mesmo numa pequena área geográfica, contudo, pode focar-se em elementos diminutos, ampliá-los ou torná-los menores, transpô-los, colocá-los contra objetos semelhantes ou dissemelhantes, e assim reorganizar constantemente; e a cada reorganização, ver imagens sob uma luz inteiramente diferente.

Os objetos saltam para o destaque a partir de fundos que eles próprios são compostos por objetos, claro. Contudo, qualquer objeto em si tem o seu próprio fundo se nos focarmos apenas numa parte e dermos destaque a essa parte. As dobras de um pano podem evocar tanta distância, uma dobra da outra, como os vales entre cordilheiras de montanhas; ou as montanhas podem ser vistas de perto, drapeadas sobre a terra, figuradas com padrões de árvores e rochas que se enrugam, da mesma forma que os padrões figurados fazem num pano que está dobrado.

Assim, as dobras de um pano podem dizer-nos sobre o comportamento e a aparência de picos de montanhas e vales — na medida em que cada um destes são imagens — e estes podem depois ser relacionados, digamos, com os picos da espuma do oceano que, ao quebrarem-se, também formam padrões como os dos vincos no pano, tanto horizontal como verticalmente. Os vincos no oceano não duram; mas os do pano duram. É verdade que um tem maior movimento, mas as dobras num pano podem dizer-nos sobre os vincos móveis na água — como se tivéssemos tirado um corte transversal em qualquer dado momento e o tivéssemos mantido intacto para estudo.

E por meio de uma tal justaposição, o artista também aprende como dar mobilidade ao próprio pano, de modo que os seus vincos mostrem os padrões fluídos da água a atingir o pico; para que eles em cascata desçam pelos lados da mesa, por exemplo, todos feitos de padrões como a própria água fluida forma em pirâmides móveis, vincos invertidos que cavalgam a ressaca do movimento. A textura básica do pano, aqui, é como a ressaca, seguindo a sua própria natureza; e os vincos no pano formando-se noutros padrões são como a água da superfície em movimento.

As formas dos vales e das colinas aparecem em todas as coisas, até certo ponto. Os vales podem ser grandes e fundos o suficiente para

conter vilas inteiras, ou tão rasos que mal mantêm uma pedra; contudo, superfície nenhuma é realmente plana ou sem traços, por muito suave que possa parecer à primeira vista. A composição de uma pintura não só toma em consideração o aspeto superficial das imagens conforme são reproduzidas, mas também as várias camadas de tinta e a forma como estas são usadas para expressar forma e movimento.

A água, por exemplo, precisa de ser construída a partir de várias camadas de padrões interligados mas de livre movimento, cada um seguindo o seu próprio caminho numa dada camada de tinta, mas relacionado com as formas nas camadas por baixo e tendo em mente as camadas vindouras. Variações subtis de cor nessas camadas ajudarão a separar, mas dando liberdade aos padrões interligados, e deixando-os fluir juntos ao mesmo tempo. Estes mesmos métodos podem ser usados para que a pintura final mostre uma superfície que não é plana e dura, mas móvel, mantendo ainda assim a forma.

A água remoinha em padrões constantemente. Toda a natureza faz o mesmo, ganhando figura e forma, mantendo um padrão e fluindo para fora dele para outros. Isto é, objeto ou forma nenhuns duram para sempre, mas sim movimento apanhado e mantido — contudo, ainda assim, movimento. À sua maneira, as cordilheiras de montanhas sugerem isto tão bem como a água. Se imaginar a forma das cordilheiras de montanhas com as suas reentrâncias e formas de pirâmide, pode ver que são semelhantes aos padrões das ondas, apenas mantidas durante mais tempo e feitas de materiais diferentes. As montanhas parecem tão permanentes que a sua mobilidade menos evidente pode ser ignorada; contudo, quando as ligações são feitas, é fácil ver as árvores como algas marinhas, agindo nas correntes de ar como as algas na água, os topos das folhas a remoinhar nas correntes superiores de ar.

É bom lembrar, também, que na natureza nada está vazio, por isso mesmo um copo vazio está cheio de luz, e uma sala está cheia de luz antes de conter uma peça de mobiliário. Mas embora a luz seja luz, ela aparece em todo o lado de forma diferente. Isto é, a luz não incide sobre objeto nenhum de forma uniforme, mesmo que possa parecer fazê-lo ao olho sem instrução. Ela salpica, salta, darda, avança e recua

como a própria água faz, e é também transparente e faz os seus próprios padrões sobre padrões.

Os objetos existem na luz da mesma forma que os peixes na água, só que os objetos são mais estacionários. Talvez a água ganhe crista em padrões de ondas e a luz ganhe crista em imagens da mesma forma, apenas sendo estes padrões de maior duração, e por isso parecem-nos permanentes. Pode estar-se no meio de uma onda e vê-la despenhar-se em padrões minúsculos ao redor; sentir a ressaca por baixo e ouvir o rugido do oceano. Mas as imagens podem fazer a mesma coisa, e se olharmos para um lado ou para o outro, ou se semicordarmos os olhos de certas formas, as imagens parecem de facto esbater-se e misturar-se umas com as outras e perder a sua solidez.

Por isso é muito importante que a composição de uma pintura indique o primeiro plano e o fundo como estando relacionados e sendo interdependentes, como se pudessem trocar de lugar, ou como se um pudesse caber no outro. Um observador não devia saber como deslindar as imagens ou as pinceladas: deve parecer que uma alteração na pintura alteraria tudo o resto, e nada poderia ser retirado sem puxar todas as outras formas e imagens consigo.

Não quero dizer que a composição de uma pintura deva ser «apertada», demasiado intrincada ou sobrecarregada, empacotada tão firmemente que pareça pronta a explodir; mas que todas as suas partes devem estar tão fiel, natural e simplesmente relacionadas com todas as outras partes que seja impossível imaginar qualquer outra disposição uma vez a pintura terminada. Contudo, se um artista fizer bem o seu trabalho, a ação e o movimento numa pintura nunca estão terminados, mas dentro da estrutura da pintura continuam sempre.

Com isto em mente, a luz deve ser incluída em cada pincelada, por mais escura que seja a tonalidade, para que a postura adequada seja mantida entre a estabilidade e o movimento, por um lado, e a massa e o movimento, por outro. A própria luz é móvel, sugestiva de vivacidade. Pode ser usada para separar massas, por exemplo, para que grandes objetos não se tornem demasiado pesados em termos da

pintura geral; ou para reduzir o seu domínio de tamanho, mantendo contudo as suas propriedades de desenho em qualquer dado exemplo.

Isto é verdade ao pintar rochas, particularmente numa grande área de uma pintura quando elas devem parecer sólidas e pesadas e, contudo, não sobrecarregar o resto da pintura nem dominá-la de modo a que outros aspetos dela desapareçam. Aqui a luz deve ser incluída com cada pincelada, especialmente para clarear os tons de terra sem os desbotar ou diluir; mas, em vez disso, usando a luz para sugerir os seus padrões interligados — contudo separados. Novamente, estes também podem ser comparados a padrões de pano e à água também.

As saliências das rochas podem ser tratadas como prateleiras com luz a fluir para baixo em vez de dobras de pano: caindo em pirâmides, fendas e assim por diante. Ou as saliências podem ser tratadas como ondas sólidas, caindo em cascata para baixo, com árvores em vez de canoas a seguir o movimento descendente. Tais sugestões de mobilidade, reproduzidas por um uso criterioso da luz, podem ser usadas então para reter a massa de grandes objetos, enquanto os impedem de dominar em excesso; fundindo-os assim com outras áreas.

Por outro lado, imagens móveis como a água devem ser feitas com atenção à solidez, para que o movimento transparente possa ser percecionado através das formas criadas; caso contrário a água a correr, por exemplo, não terá vitalidade ou força reais. Aqui a massa deve ser de algum modo exagerada, para que a água não pareça fina e plana; e a luz usada para sugerir profundidade ao jogar entre os escuros. A luz vertical é extremamente importante aqui também, pois pode servir para dissecar para o observador camadas de tinta que retratam a profundidade. Nada é pior do que água reproduzida de forma mole, sem a sua própria vitalidade e energia, e isto é executado enfatizando a forma e os ângulos de luz; moldando formas, então, que parecem fluir de uma para outra.

ENTRADA 32

20 de maio de 1976

(10:00-12:30)

A pintura é um objeto em si no espaço, mas o mundo da pintura é o seu próprio mundo. A composição representa a colocação dos conteúdos do mundo da pintura. Esse mundo deve ser construído de forma tão espontânea e contudo tão precisa que se sustente por si só, dentro do seu próprio contexto. Deve ser visualmente credível, quer os objetos no seu interior sejam ou não reproduzidos literalmente.

Esta credibilidade deve ser como a magia lançada por um contador de histórias, de modo a que, enquanto ele fala, o ouvinte aceite a fantasia mais selvagem e dê saltos na imaginação a partir de factos conhecidos para adornos sobre eles que normalmente não consideraria. A credibilidade da pintura deve ser tão convincente que o observador aceite as disposições conforme existem dentro da composição, quer as possa ver ou não na natureza com as mesmas colocações ou proporções.

Esta credibilidade só pode ser atingida quando o artista é fiel à sua própria visão sem compromisso. Então as distorções ou exageros mais arrojados parecerão absolutamente naturais, pois tal como o contador de histórias pode exagerar para vincar o seu ponto, assim frequentemente o artista também o fará. Contudo, se ele fizer isto bem, o exagero não só será visto como natural, mas como pertencendo a uma ordem diferente da natureza, que o observador agora aceita. O mundo de uma pintura deve ser completo dentro de si mesmo — e contudo, carente. Isto é, não deve ser completado em todo o lado de uma forma geral no mesmo grau, mas cada porção, neste aspeto pelo menos, tratada separadamente, mantendo o todo em mente.

O chão, por exemplo, em parte alguma é realmente uniforme. Se for pintado em camadas uniformes, então não importa quão irregulares sejam as pinceladas, a terra parecerá pintada por cima; enquanto camadas mais finas jogadas contra outras mais espessas sugerirão por contraste a irregularidade do chão. É sempre bom neste aspeto lembrar que o próprio mundo não é plano; mesmo ao pintar um campo «plano», que é, na verdade, mais como o pelo a erguer-se do dorso de um animal.

Se o artista for fiel à sua visão, tudo dentro da pintura seguirá a sua própria ordem da imaginação, proporcionando uma natureza

própria na qual tudo é possível. O mais leve desvio na visão mostra-se contudo de forma gritante, e pela sua luz dura tudo o resto dentro da pintura fica com falhas, na medida em que a sua credibilidade é lançada em dúvida. Quando isto acontece, técnica nenhuma a pode salvar, e o melhor é descartar a pintura.

Esta credibilidade é de extrema importância e envolve equilíbrios estranhos por vezes difíceis de compreender. Por exemplo, uma pintura belamente reproduzida mas demasiado fiel à natureza parecerá, estranhamente, mais artificial e menos natural; o observador vai compará-la com o mundo real e a sua própria semelhança terá uma qualidade de imitação. O observador sente-se enganado: as folhas, tão belamente desenhadas, deveriam mover-se — como na natureza até uma folha de má qualidade, dobrada ou rasgada se move. Mas — e o artista deve lembrar-se sempre disto — a folha mais perfeitamente reproduzida, por mais requintada que seja, não vai soprar com o vento que enche a sala, ao passo que a folha real mais suja e esmigalhada se erguerá com a brisa mais leve.

Por isso o artista deve sugerir a natureza e preparar a imaginação do observador para fazer o resto. De muitas formas a visão do artista lança um feitiço sobre a imaginação do observador, estabelece uma sugestibilidade na qual tudo pode acontecer; na qual linhas onduladas e ondulações de pinceladas podem parecer conter no seu interior os movimentos e forças da natureza — dotando as folhas pintadas, por exemplo, de vivacidade, sugerindo uma tempestade ou vento sobre a terra ou a água — mesmo que o espaço fora da moldura da pintura seja abafado ou parado.

Até certo ponto, então, o artista é também como um mágico, levando habilmente o olhar do observador para onde quer, usando remoinhos de cor em vez de prestidigitação para sugerir certos efeitos, usando pinceladas em vez de tagarelice verbal para construir um «truque» artístico. Pinceladas particulares de certa pressão, cor e forma — mas apenas gotas de tinta, afinal de contas — transformam-se em folhas crocantes ou na curva de uma bochecha, ou na frente baça e vidrada de uma jarra ou o que quer que seja, sob a sugestão mestra empunhada pelo pincel do artista.

E como num truque de mágico, a hesitação é notada de imediato. O público pode não saber o que o mágico está a fazer, mas sabe instantaneamente quando ele não sabe! As pinceladas são símbolos ágeis, trazendo vida e vitalidade às figuras e formas. Não importa que, quando um observador se aproxima de uma pintura, descubra que a forma da folha desaparece de algum modo após o exame! Deixe-se que dê alguns passos para trás e, eis que a folha está intacta. «Como é que fez isso?», o observador pode perguntar. E no que a mim diz respeito, o artista ágil permanecerá em silêncio.

O mundo da pintura paira efetivamente em redor dos conteúdos da pintura, então; pois a folha que o observador vê não está, claro, realmente lá, mas metade na imaginação do observador, à medida que ele atribui valor simbólico a pinceladas do pincel habilmente executadas, dispostas de uma maneira particular. Nem tudo devia ser imediatamente e obviamente apresentado numa pintura, pois o mundo real convida à exploração, e mesmo o menor canto dele não revelará toda a sua realidade de uma só vez.

Por isso o mundo da pintura deve convidar o observador à exploração, para que vários aspetos dele se mostrem em visualizações repetidas. Alguns objetos podem estar num foco claro, outros esbatidos, para que o observador tenha de os separar das sombras, ou fique incerto sobre o que vê como ficaria, digamos, sob uma luz incerta. Alguns objetos podem erguer-se separadamente, claramente distintos e à parte, enquanto outros se misturam noutros objetos ou no fundo. Os objetos também podem parecer estender-se para o primeiro plano, de modo que o observador sinta que tem de recuar um pouco para dar lugar à extensão do item.

Os truques do mágico devem durar apenas alguns momentos, enquanto as ilusões do artista devem continuar — e, na verdade, fortalecer-se com o tempo. O mundo da sua pintura deve parecer diferente, e contudo, permanecer o mesmo. Para fazer isto, sugere-se o uso mais subtil das cores; isto é, cores misturadas de tal modo que uma pareça predominar num momento, e outra mais tarde, e assim por diante; as cores interagem de tal modo que diferentes relações e valores alternados vêm ao de cima, para que um jogo constante seja mantido. Cada cor tem um guarda-roupa de valores, e o artista sábio

sabe como e quando vestir uma dada cor com o valor adequado, e tirar o máximo partido da sua paleta, da mesma forma que uma senhora utiliza o seu guarda-roupa de roupas com a maior vantagem.

Nesta analogia, as cores escuras devem vestir o mais ténue dos valores, de modo a sugerir o volume por baixo enquanto se evita a aparência de desleixo ou de profusão de massa — a menos que essas caraterísticas sejam especificamente desejadas. Azuis, verdes e castanhos podem ser combinados com mil efeitos diferentes; com tudo isto, no entanto, é precisa a perícia de um mágico para o artista transformar uma tela plana pintada nos picos e remoinhos de um riacho, ou para sugerir dentro de uma pequena moldura a existência de árvores que se erguem até ao céu. A moldura e as dimensões da pintura são os amigos e inimigos do artista, pois eles confinam e limitam o mundo da pintura, e tornam-no possível ao mesmo tempo.

As dimensões de uma madeira ou tela — o seu espaço observado — podem ser comparadas ao palco do mágico; e enquanto o mágico deve executar os seus truques apenas a partir de um ponto do palco, o artista deve preencher todo o espaço. Nem o próprio artista pode aparecer como o mágico pode. As ilusões do artista devem erguer-se diretamente da sua mente de uma forma importante, enquanto o mágico, por exemplo, pode esconder um coelho real no bolso bastante real das suas calças. Mesmo quando o artista está a trabalhar com objetos reais, como peças de fruta, ele deve malabarizar as suas relações na sua mente e depois fazê-los aparecer como os quer na tela — enquanto, claro, não transporta objeto físico nenhum para lá de todo.

Para fazer isto ele comanda o espaço da pintura, que para começar está vazio. Ele transpõe os objetos físicos dentro da sua mente, dispõe-nos e reorganiza-os, estuda as suas proporções e relações, e depois — presto — através da magia das suas pinceladas, transpõe estes de imagens mentais (colhidas de objetos físicos) para uma espécie de trans-existência sobre a tela.

O contador de histórias usa palavras, o mágico, uma bolsa de truques, mas cada um depende de um público. O artista, tal como o escritor, trabalha contudo sozinho com a sua visão, e ela deve

funcionar para ele acima de tudo. A composição da pintura depende, portanto, em grande parte, da compreensão que o artista tem dos objetos, das suas relações e dos simbolismos a eles ligados. Certos objetos poderiam funcionar bem numa dada natureza-morta, por exemplo, no que diz respeito à forma e à composição, mas o simbolismo ligado a dois objetos pode colidir; ou, de uma forma estranha, o simbolismo de um pode saltar sobre o outro.

Algumas pessoas considerarão sempre os lírios como simbólicos da morte, por exemplo. Por conseguinte, uma pintura de uma criança com lírios no fundo significará algo inteiramente diferente da mesma criança pintada com rosas ou violetas. A composição poderia parecer pedir as formas dos lírios, talvez para complementar outras áreas; mas a infantilidade da criança será contaminada. Lírios numa natureza-morta com uma taça de fruta terão o mesmo tipo de efeito — um efeito excelente se esse tipo de contraste for o seu objetivo, mas desastroso se, por exemplo, estiver a enfatizar a qualidade viva e espontânea das frutas. Elas serão contaminadas pela morte. Muito disto é bastante óbvio, contudo o uso subtil do simbolismo deve acompanhar sempre o conhecimento da forma e da figura. O conteúdo simbólico de uma pintura pode ser construído tão habilmente como o conteúdo literal ou o valor da cor, mas nunca deve ser feito com uma mão pesada.

Tudo isto se aplica aos retratos num grau ainda maior. Pessoas que não sabem o significado da palavra símbolo encontrarão significados simbólicos nos aspetos mais diminutos de um retrato, queixando-se disto ou daquilo, desgostando de certas cores ou imagens por causa de um conteúdo simbólico pessoal — frequentemente um conteúdo não partilhado pelo artista.

Algumas pessoas querem ser retratadas com rostos de uma determinação alegre. Outras querem feições bastante ordinárias dispostas em expressões de um heroico sofrimento. O agricultor quer frequentemente aparecer com as roupas de domingo que nunca veste, considerando-as um símbolo de uma invejada fidalguia, determinado a esconder as próprias qualidades que o artista poderia achar mais intrigantes — pois ele, o agricultor, considera simbolicamente as suas mãos nós e feições rudes uma afirmação de pobreza e estigma social

— onde o artista, em vez disso, encontra um encontro do homem com a natureza.

O colete, o vestido, o gorro e o avental ou qualquer peça de vestuário devem ser considerados não apenas em termos de cor e forma, mas simbolicamente, na sua relação com o modelo — uma circunstância desfortunada. Pinturas sociais são uma fachada e pintores sociais são grandes tagarelas; uma boa combinação.

ENTRADA 33

27 de maio de 1976

(10:00-11:30)

O modelo é uma pessoa no seu próprio mundo, mas à medida que o artista trabalha, o modelo torna-se uma parte do mundo da pintura. A imagem resultante pertence tanto ao artista como ao modelo. O artista é livre de modificar ou alterar a imagem — uma circunstância que deixa muitos modelos inquietos. O artista vê os planos e a arquitetura do rosto e usa-os de uma forma que reflete a sua própria visão. Isto é, ele transpõe a sua própria visão sobre a imagem do modelo na pintura; e assim o modelo terá uma sensação de estranheza com os resultados.

Em regra, as pessoas não têm ideia da estrutura dos seus próprios rostos, nem olham para as suas próprias feições como desenhos, notando as relações entre elas, ou a queda de luz e sombra que pode varrer as maçãs do rosto da mesma forma que poderia cair sobre as curvas de uma colina. O artista pode fazer todo o tipo de comparações porque está atento à natureza de objeto dos corpos. Alguns, por exemplo, são quase semelhantes a árvores e poderiam passar numa paisagem — com alterações adequadas, sem dúvida —, mas parecem enraizados na terra, fortes e sólidos, tendo apenas os braços soltos. Eles poderiam crescer a partir da própria terra, e como objetos não parecem desligados do seu ambiente natural: quer estejam sentados quer de pé, são sólidos como madeira, com feições que parecem pintadas por cima, como tótens.

Outros corpos desaparecem no ambiente; são como vagabundos, nunca pousando nem enraizando em parte alguma, contudo fundindo-

se sempre onde quer que estejam. As suas feições são tão móveis e em constante mudança que o artista sente que não há nada a que se agarrar; e a pele é solta, quase ondulando como a água. Frequentemente, tais pessoas vestirão as suas roupas da mesma forma; de modo que as dobras nunca estão quietas, e bem poderiam estar cheias de brisas maliciosas em vez de carne. Os seus rostos fazem desenhos em constante mudança tão rapidamente que o artista deve usar a sua memória ao máximo para capturar as relações que quer para os seus próprios fins.

Tais rostos são quase compósitos, formando-se em cem rostos diferentes no espaço de uma hora; os padrões de pele mudando os seus desenhos como se, por exemplo, os vincos e dobras num pano — uma vez dispostos — se mantivessem a reorganizar, e depois de o artista ter começado uma natureza-morta dos objetos dispostos no topo. Assim as feições, como jarras ou maçãs, deslocam-se como se o pano por baixo estivesse a puxar para aqui e para ali. O indivíduo ou modelo pode não perceber isto de todo, enquanto o artista perplexo vê que o olho esquerdo, por exemplo, escorregaria até ao queixo se um movimento particular fosse continuado, ou que uma ruga ameaça dissecar o rosto inteiramente num momento como uma linha de falha, enquanto no instante seguinte desapareceu por completo.

Por isso o artista deve sempre exagerar certos elementos para sugerir um comportamento bastante ordinário que ele perceciona, mas que não é notado pelos outros. Outros rostos podem parecer máscaras mortuárias — ou como fruta madura; não faz diferença. O artista está habituado a fazer comparações, por isso está atento a muito do que escapa ao olho ordinário.

No trabalho de retrato o rosto é o material dado, como uma montanha poderia ser numa paisagem. Assim o rosto tem os seus próprios planos e planícies, que devem ser traduzidos para o mundo da pintura. Neste caso, os planos do rosto não devem parecer isolados, mas podem ser tratados como peças de um puzzle, reunidos num rosto, mas aparecendo também no resto do quadro em forma de ângulos e curvas que estão sempre presentes em qualquer outro lugar na pintura, mas chegam à forma completa dentro do rosto. Ângulo ou curva nenhuns no rosto devem aparecer se noutro lugar não estiverem

presentes. A composição inteira do rosto, então, deve ser ecoada por todo o resto da pintura, embora claro que sob forma disfarçada; de modo que o rosto, se não aparecesse como tal, pudesse ser teoricamente deduzido através dos outros elementos das peças do puzzle.

Até certo ponto, isto aplica-se a todas as pinturas, e proporciona um recurso interligado que liga planos e imagens, fazendo-os por vezes parecer aparecer ou desaparecer enquanto desempenham o seu papel na organização geral da pintura. Desta forma, também, o artista pode controlar as áreas de importância, de modo que para onde quer que o observador vire os seus olhos, seja levado a pontos de interesse que complementam a pintura como um todo. Cada parte de uma pintura, então, deve conter partes do todo e refleti-lo; como a pintura inteira deve parecer erguer-se de uma só vez das suas partes, flutuando acima delas.

As camadas base devem por vezes parecer erguer-se à superfície e noutras alturas, recuar. Isto dará às imagens um sentido de movimento, de modo que pareçam subir planos: isto é, os ângulos e curvas complementares do puzzle dão às imagens um «caminho de saída», de modo a não ficarem prisioneiras de uma forma demasiado rígida, enquanto lhes permite manter a figura.

(19:00-19:15)

Eu queria, finalmente, compreender a figura tão bem que a pudesse dominar e depois usá-la para delinear aquilo que aparece dentro dela e contudo, lhe escapa a cada volta. Eu queria compreender a figura de uma maçã, por exemplo, tão bem que um dia pudesse sugerir a maçã como se poderia sugerir um bailarino em muitas poses de uma só vez — usando pinceladas que sugerissem perfeitamente a maçã numa posição definida, numa versão em taquigrafia; e contudo, usando pinceladas sugestivas similarmente perfeitas para que a maçã pudesse parecer estar ainda noutra posição com tanta validade. Eu nunca quis banir a figura, mas elevá-la a uma tal perfeição que se tornasse transparente; subentendida através de pinceladas perfeitas que sugerissem belamente várias posições no espaço simultaneamente.

Eu queria que os objetos flutuassem sobre a figura; de modo que outras imagens além de uma específica pudessem quase igualmente ser atribuídas a uma dada figura. Contudo, de uma forma estranha, a figura predominaria, e os objetos estariam sempre subentendidos. Eu esperava que um dia dominasse a figura a um tal ponto que os meus objetos sugestivos se erguessem quase magicamente da tela, de modo que uma figura pudesse dar origem a mais do que um objeto. Isto, claro, pressupõe um conhecimento da figura tão preciso que a reprodução de qualquer parte de uma figura pudesse carregar o peso do todo.

ENTRADA 34

28 de maio de 1976

(9:00-9:45)

Num sentido, a divisão da figura em objetos é de algum modo arbitrária, e uma questão de foco, pelo menos no que ao artista diz respeito. Uma floresta pode ser tratada como um «objeto», por exemplo, com as árvores a erguerem-se dos planos adjacentes — uma composição formada quase por prismas de luz entretecendo e fundindo os seus padrões. Aqui, a figura da floresta pode ser delineada de tal modo que qualquer grupo particular de pinceladas possa sugerir não apenas uma, mas várias árvores, e em posições variáveis. O olho do observador retém a memória de qualquer dada pincelada sugestiva e carrega-a até uma conclusão imaginada, «preenchendo» assim objetos que na verdade em parte alguma aparecem por completo. Isto requer conhecimento da figura geral, contudo, da qual estes objetos sugestivos emergem.

O mesmo se pode aplicar, no entanto, quando uma árvore em si se torna a figura da qual as folhas individuais surgem; de modo que as pinceladas que se erguem de vários planos sobrepostos sugerem as formas de várias folhas de uma só vez, em várias posições. Mas novamente, conhecimento íntimo da forma e figura das folhas é exigido da parte do artista, para que cada pincelada sugestiva seja tão perfeita que se torne um sinal taquigráfico visual para o olho seguir, e para a imaginação completar.

Estudei tais efeitos usando reflexos de espelho, pois frequentemente ao olhar para um espelho, esperamos que certas distorções ocorram e não as questionamos. Em tais reflexos, os objetos parecem frequentemente saltar como caixas de surpresa da figura ou estrutura interior; os objetos não parecem estacionários, e parece que certas figuras poderiam muito bem dar origem a imagens que não aquelas que enfatizamos — imagens que penso que emergem no espelho devido a diferentes dissecações de luz que não ocorrem, digamos, na própria sala.

Se tais técnicas como as mencionadas anteriormente forem aplicadas de forma desleixada, a integridade da figura é aniquilada e os objetos sugeridos não vão pairar, belamente evocados, acima das figuras, mas afundar-se-ão por baixo. Nos espelhos particularmente, contudo, os planos de luz são percetíveis: dissecando formas geométricas de luz que quase servem como linhas de orientação para objetos sugeridos — objetos que não aparecem na cena a ser refletida.

Se, com isto em mente, observar uma paisagem natural ou até uma natureza-morta, pode apurar os mesmos tipos de «planos de luz», intersetando-se a vários níveis — embora estes não sejam vistos tão facilmente como o são num espelho, e a prática seja necessária para os ver claramente. Estes podem ser extremamente úteis para atingir certos tipos de perspetivas; para formar, por exemplo, prateleiras de ar, de modo que jarras ou outros objetos sejam perfeitamente sugeridos, enquanto ao mesmo tempo o espaço ao redor deles parece deslocar-se em graus variáveis.

Estas formas geométricas parecem incluir muitas formas físicas de uma só vez dentro dos seus limites, e assim sugerir os seus próprios agrupamentos — na verdade, as suas próprias perspetivas. Contudo, estão ligadas a objetos, fluem através deles, parecem organizá-los de uma forma estranha, de modo que dentro delas os objetos estão sempre subentendidos.

Por muito abstrato que o artista se torne, então, os objetos devem estar sempre subentendidos, pelo menos como pontos de referência; pois o artista pela sua natureza lida com os aspetos do mundo visual, e sem objetos como pontos de referência, perde os contrastes sobre os

quais a sua arte se baseia. O artista, de certa forma, está na verdade envolvido com o nascimento e a morte dos objetos, a chegada à visibilidade do anteriormente invisível, e com todos aqueles passos intermédios pelos quais os objetos se dão a conhecer; e com as múltiplas posturas do mundo visual à medida que muda a sua aparência constantemente para a perceção do artista.

Estas etapas foram em grande parte ignoradas no passado, e agora estão a ser consideradas. Obviamente não estou a falar apenas das mudanças nos objetos através da idade ou do crescimento, ou mesmo das suas aparências em constante mudança à medida que a luz ao seu redor se desloca, ou dos seus significados simbólicos. Estou a referir-me a algo mais básico — a emergência do objeto a partir da figura prévia; as formas semivisíveis das quais os objetos vêm, e as etapas que ocorrem no meio. Há uma diferença entre um objeto e a sua figura, contudo a figura subentende um objeto, e clama por especialização.

Uma figura, contudo, pode subentender mais do que o único objeto antes atribuído a ela; e mais do que uma posição de um objeto.

14 • Os Conteúdos Visuais do Mundo

Objetos, Cor, Forma e «Violências Graduais»

ENTRADA 35

31 de maio de 1976

(8:00-9:00)

De alguma forma desconhecida, a cor e a figura constroem a aparência de qualquer dado objeto, contudo a cor e a figura não são qualidades conhecidas definitivas como habitualmente são definidas. É quase como se a figura pairasse em redor ou perto de uma certa área, e estivesse concentrada numa dada área que se torna o objeto, o qual é depois definido adicionalmente pela cor. Mas a própria cor, na natureza, parece pairar em redor da figura também, enquanto na realidade em parte alguma está presa a ela após um exame atento.

Tanto a cor como a figura podem teoricamente ser seguidas, e ver-se que têm uma nebulosidade que é extremamente surpreendente, uma vez que as definições dos objetos sejam momentaneamente descartadas pelo olho.

Olhe-se fixamente para a folha mais enfática durante tempo suficiente, e as suas distinções fundem-se numa figura que de algum modo perde a sua natureza de objeto; e o mesmo com a cor que por vezes parece flutuar acima da figura. É bastante fácil dizer que isto é apenas uma ilusão ótica. Acredito, contudo, que o efeito é indicativo da forma como os objetos emergem, erguendo-se em ênfase a partir da figura e da cor. A figura deve ser matizada pela cor ou não a percecionaríamos de todo; seria invisível. Contudo, a cor e a figura são separadas em essência, acredito eu, e a sua interseção é a causa dos objetos conforme os percecionamos.

Um objeto parece ser de algum modo menor do que a figura da qual emerge; e o mesmo acontece com a sua cor. Estas são, admito, distinções subtis, mas importantes. Também, as figuras parecem estender-se uma na outra de formas que os objetos não fazem.

Tome-se uma jarra, por exemplo. Para o olho atento a sua cor estender-se-á para fora além dos seus limites, embora menos intensamente claro do que sobre a própria jarra; e a cor não parecerá apenas sangrar para fora, rodeando a jarra, mas seguirá a forma da jarra para uma figura envolvente maior na qual a própria jarra parece estar posicionada — da mesma forma que o artista poderia posicionar a jarra numa prateleira. Haverá áreas sucessivamente menos vivas de cor da mesma maneira, para fora a partir da primeira, seguindo cada uma a forma da jarra e parecendo delinear uma figura maior — uma figura, contudo, que não tem peso ou massa, até nos aproximarmos da própria jarra.

Esta figura maior estender-se-á para fora, fundindo-se com as outras figuras que também rodeiam outros objetos, e juntas estas formam padrões de ângulos, curvas e cubos de modo algo semelhante aos padrões das ondas vistas de um barco. É quase como se houvesse uma maré de matéria física, invisivelmente indo e vindo, que «quebra» em objetos à medida que lança a sua «espuma», ou as

figuras envolventes das quais os objetos se soltam. Em todo o caso, enquanto os objetos numa natureza-morta não se movem, há um certo dar e receber entre um objeto e a sua figura — como se um objeto apenas aparecesse quando uma certa intensidade é atingida, quando ele rompe para fora da sua figura; ou como se qualquer objeto fosse feito de uma figura constantemente a tentar definir-se em termos de especificação.

Os objetos devem ser respeitados, então, mas não excessivamente definidos, pois uma verdadeira compreensão mostrará que o objeto surge da sua figura, e que a realidade do objeto de alguma forma se estende além de si mesma. As figuras das quais os objetos surgem compõem uma estrutura de ângulos, cubos e curvas interligados a partir dos quais a pintura, como os objetos, será construída. Estes não devem ser pensados como formas geométricas mortas ou planos do cálculo, mas antes como as inclinações vivas ou pré-figuras das quais os objetos emergem; elas próprias formadas de luz e cor movendo-se pelo espaço. Elas parecem embebidas de cor — novamente, caso contrário seriam completamente invisíveis. Talvez sejam as pinceladas da natureza; a camada base da natureza, percecionável apenas ao olho mais exercitado, da qual a imagem acabada do mundo emerge.

Esse mundo, ocorre-me, pode ser à sua maneira tanto uma ilusão como uma pintura o é; ou melhor, assim como construímos a ilusão de objetos dentro de uma pintura por certas pinceladas e formas simbólicas, o mundo físico pode ser construído da mesma maneira. Chegue-se demasiado perto ou fique-se demasiado longe da pintura e, de acordo com a pintura e as circunstâncias, a ilusão dos objetos desfaz-se. Talvez quando se examina o mundo demasiado de perto por um lado, ou quando nos desligamos mentalmente para demasiado longe por outro, então os objetos no seu interior perdem os seus limites da mesma forma.

ENTRADA 36

2 de junho de 1976

(10:00-12:30)

Em tudo isto, a cor desempenha o seu papel vital, mas o poder da cor depende da sua aplicação: as pinceladas que a devem carregar.

Muito do trabalho envolvido com a cor não é feito na própria tela, mas na paleta ou em tábuas preliminares e peças de teste. Obviamente, a cor é usada para moldar e esculpir imagens, para as trazer para mais perto ou para mais longe, e por isso as cores devem também ser consideradas de acordo com a sua qualidade ascendente ou descendente em ligação com planos horizontais e verticais.

Um valor demasiado vivo pode dar um efeito vertical quando nenhum é desejado, enquanto a sua natureza de impulso para cima pode ser usada com vantagem para subentender campos de perspetiva complementares mas diferentes. A cor deve ser sempre usada em ligação com a perspetiva, quer para complementar um dado plano quer para adicionar elementos de contraste — sem contudo, perturbar os alinhamentos básicos da composição.

O uso de valores é extremamente importante na construção dos objetos sugestivos como acabado de mencionar; valores fortes sendo posicionados de modo a subentenderem solidez e profundidade quando desejado — embora estes não sejam necessariamente apoiados por pinceladas enfáticas continuadas que, por si só, indicariam uma figura definida. Em vez disso, o valor de contraste poderia ser usado, não um ao lado do outro, mas valores alternados de, digamos, uma cor, sugerindo adicionalmente uma distância entre objetos [sugeridos].

Os valores fortes, aparecendo em pinceladas precisamente designadas, podem indicar — a partir de um foco — a luz a incidir e a dar destaque a um objeto. E contudo, a partir de outro foco, o mesmo valor pode fundir-se com o seu vizinho, formando parte de outro objeto sugerido inteiramente.

A intenção do artista é importante aqui, pois ele usará as cores e os seus valores de acordo com os problemas e desafios que selecionou. Qualquer tabela de cores fornece informação básica referente à mistura de cores, mas nada exceto o olho do artista lhe pode mostrar como usar a cor para os seus melhores fins. Por um lado, cada cor tem um caráter próprio, com os seus valores a mostrarem diferentes facetas, disposições e tendências; e além disto, cada artista relacionar-se-á com as cores de forma diferente, encontrando aquelas que complementam as suas intenções e aquelas que não o fazem. As

cores têm também um conteúdo emocional ao qual cada pessoa responde de forma diferente.

Para mim, os azuis e os verdes são primordiais porque eles e os seus valores podem ser tão intermisturados para sugerir, digamos, a fluidez da água ou a suave solidez de uma folha, a intensidade instantânea de uma planta de janela ou o frescor distante de uma montanha. As duas cores, uma tecida através da outra, permitem um sentido de movimento difícil de encontrar noutro lugar, trazendo as sombras das drapeagens ou das ondas, igualmente vivas e parecendo motivar os objetos, em vez de os prender a uma camada base.

O vermelho é um impulsionador demasiado óbvio. Deve ser usado com discrição e nunca diretamente do tubo, exceto em quantidades diminutas. Como a luz nunca é branco ou amarelo puros, contudo, o vermelho na extremidade do alaranjado serve para dar vida à luz — embora novamente, usado em pequenas quantidades; e em ambientes naturais, a luz conterá sempre elementos de verde.

Para um escultor, um pedaço de pedra, digamos, está vivo. Ele vê-o como um repositório de possíveis estátuas — a forma dele sugere as figuras que poderiam emergir, e a partir desta forma mais ou menos indiferenciada, ele esculpe a sua escultura. Como ele lida com um tal material, apenas uma escultura assim pode ser feita a partir do mesmo pedaço de pedra. Ele pode partir os pedaços, mas cada um deles apresentar-lhe-á o mesmo desafio. Estátua nenhuma pode ser duas estátuas ao mesmo tempo.

Embora isto seja verdade para uma pintura, o artista tem uma margem de manobra muito maior. Cada vez que o escultor torna a sua estátua mais enfática, mais detalhada, mais literal, ele faz isso à custa de perder as formas sugeridas que também sentia inerentes à pedra. O artista pode manipular a forma de uma maneira mais livre, enfatizando um objeto e dando-lhe destaque, enquanto ainda preserva as outras formas sugeridas que sente que também jazem latentes dentro da mesma forma. Para ele, cubos, círculos e ângulos não devem ser formas geométricas puras, mas matéria-prima vital, mais viva para ele do que a pedra do escultor.

O artista, usando esta analogia, pode sugerir mais do que um objeto a erguer-se da mesma forma. Um será mais proeminente do que os outros, de acordo com os seus fins e a composição, mas o artista é capaz de tirar o máximo partido de qualquer dada forma ao sugerir as suas possibilidades latentes. Ele deve saber como aplicar a ênfase, contudo, para que se mova numa linha ténue entre o literal e o abstrato. Ele usa uma espécie de objetivismo taquigráfico, sabendo quando e como especificar formas abstratas de modo que o olho complete o quadro, preenchendo objetos a partir de formas, embora estes objetos, após um exame atento, não apareçam da forma objetiva habitual.

Isto requer o conhecimento mais especialista da estrutura, e um dar e receber entre as formas e os objetos dos quais elas vêm. Quando devidamente executada, porém, uma forma pode então parecer dar origem a mais do que um objeto, e em diferentes perspetivas, sem contudo, cair na ausência de forma.

Os aspetos do cubo têm sido tratados de forma mais justa neste aspeto do que, por exemplo, o círculo. Quando não estiver a ser tratado decorativamente, deve lembrar-se que círculo nenhum é plano. Variações em curvas e garrafas podem ser usadas para sugerir dimensões interiores de outro modo extremamente difíceis de representar visualmente. Através do saber quando aplicar pinceladas literais específicas, reflexos a incidir e a saltar do vidro, perspetivas sugestivas, quase invertidas, podem ser construídas. Estas podem ser eficazmente «refletidas» em outras partes da composição onde podem aparecer de forma diferente, e de tal modo que a superfície plana possa conter mais níveis de profundidade do que os que ocorreriam no mesmo espaço fora da pintura.

Esta técnica também resulta em níveis horizontais mutáveis que não são perturbadores, contudo, mas que parecem mover-se com o seu próprio ritmo, e os objetos colocados verticalmente não ficarão então confinados a si mesmos, embora possam estar claramente sugeridos. O olho tem a certeza de que eles estão num certo lugar, mas quando o observador olha de perto vê, novamente, que o objeto não é contínuo da forma habitual. Esta descontinuidade dá na verdade ao objeto mais espaço para o movimento; e de certo modo, particularmente com

paisagens, os objetos naturais parecem mais vivos, embora sejam menos objetivamente reproduzidos.

Não estou a falar de uma aplicação ao acaso de ênfase na área geral de um objeto, para o sugerir; mas, em vez disso, do tipo mais preciso de pinceladas mestras, sugerindo o próprio objeto; em que cada pincelada deve ser mais precisa porque deve carregar o peso de outras pinceladas imaginárias deduzidas pelo artista, que completa o objeto na sua mente embora não na tela. Se o artista não aprendeu primeiro a arte da pincelada intuitiva rápida — se, em outras palavras, não sabe quando dar a pincelada —, então será incapaz de seguir esta técnica com sucesso.

O artista pode ser tão ágil que diferentes grupos de objetos sugeridos podem emergir, de modo que seguir um plano horizontal (com as suas verticais) condicionará o olho para o nível seguinte, onde certos objetos parecerão aparecer. Contudo, uma tal pintura pode também ser «lida» de outra maneira, de modo que as horizontais pareçam trepar as verticais, transformando os objetos intermédios noutros. Em tais casos, muito difíceis de gerir, as pinceladas são como diferentes tipos de alfabetos, embora esta não seja a melhor analogia; dispostas para que possam ser lidas, contudo, por uma tradução geral. Têm-se pistas visuais que somam uma afirmação visual que na verdade não aparece de facto.

De acordo com o foco do observador, a própria afirmação tem variações. Isto é, uma casa (a erguer-se da forma de um cubo) muda para uma rocha à medida que o olho se desloca; e os outros objetos sugeridos correspondentes também mudam. O observador pensa: «Ora, será aquilo uma casa ou não é?», pois tem a certeza de que viu uma casa. Contudo, ele desloca o seu foco — e eis que a casa reaparece, e com ela os outros objetos sugeridos pelos quais está rodeada a esse nível, construídos através das pinceladas precisas mas descontínuas.

Quando ele se desloca novamente para ver a rocha, os seus olhos seguem pinceladas descontínuas alternativas que constroem a aparência da rocha com todos os objetos sugeridos que a rodeiam. Estes objetos sugeridos não devem conflituar entre si nem opor-se uns

aos outros, claro; e cada um deve levar ao outro grupo suavemente, de modo que uma pista visual leve automaticamente a uma série visual, enquanto outro foco leva a ainda outra série. Cabe ao artista compor a sua pintura de modo que tais focos ou pistas visuais principais sejam dispostos de tal forma que o observador seja levado para a composição nesses pontos já predeterminados.

O artista não deve ser um produtor de quebra-cabeças visuais, contudo. Esta técnica, de certo modo, sugere a ambiguidade dos objetos que existe na natureza; o dar e receber entre um objeto e a sua forma; e a forma como utilizamos as pistas visuais — usando a imaginação, por exemplo, para preencher objetos não completamente vistos quando olhamos para a distância.

ENTRADA 37

3 de junho de 1976

(9:00-10:00)

O artista não pode escapar às suas emoções, por isso, por mais mentais que sejam os desafios que combate nas suas pinturas, não importa quais sejam as suas aspirações técnicas, as suas afirmações visuais erguer-se-ão de profundas realidades emocionais que ele não se pode dar ao luxo de ignorar. Pois o artista, por mais dedicado que seja, tem desejos e ódios como os outros homens: anseia pela companhia dos seus semelhantes, enquanto a evita ao mesmo tempo. As suas paixões impelem-no, e as paixões exigem uma libertação direta imediata.

A forma de um artista usar a cor fala claramente da sua vida emocional. Alguns artistas usarão cores puras quase indiscriminadamente, permitindo às suas paixões o caminho mais direto para a expressão, de modo que as suas pinturas parecem explodir, e o observador quase dá um salto para trás. Alguns, temendo as suas paixões ao mesmo tempo, usarão cores brilhantes, sem se preocuparem com os valores, mas depois delinearão ou definirão cuidadosamente estas com cores escuras, como que para permitir a libertação das suas emoções, mas segurando-as ao mesmo tempo. Para mim, pelo menos, tais artistas não estão familiarizados com a subtileza

dos seus próprios sentimentos, pois até os ódios e os amores têm qualidades de fusão.

O movimento de uma tal pintura explosiva termina quando o observador a vê. Ocorreu uma explosão. Em vez disso, estou interessado nas forças propulsoras por trás de tais explosões: o fôlego suspenso antes do grito, a quietude tensa antes do movimento, a fusão dos estados emocionais do artista com a sua pintura através do uso da cor que é tão mutável como os próprios estados. A natureza não está realmente centrada, nem as emoções — elas estão demasiado vivas — , por isso um artista deve usar as suas emoções não para ditar a sua cor, mas como a energia que move o seu pincel.

As minhas próprias pinturas estão cheias de «pontos de perigo», ou áreas de crise, nas quais parece que até o equilíbrio da composição ameaça desmoronar-se; ou onde as perspetivas se deslocam de uma forma particularmente perigosa para a pintura. Estas são áreas inquietantes, e por vezes deixo uma cor mover-se demasiado perto de outra, assim pareceria, para ser confortável; ou propositadamente deixo-as entrar num conflito suave. Se o conflito for óbvio, a inquietação explode, mas ao usar cores e valores em tais áreas que sugerem oposição, então desequilíbrios emocionais são também despertados — e conquistados; porque em outras áreas os desafios técnicos são levados a cabo e os desequilíbrios são justificados. E isto acontecerá sempre que uma tal pintura for observada.

De certo modo, o artista deve reconhecer as suas emoções, e depois organizá-las para que os seus efeitos sejam distribuídos por toda a sua pintura de acordo com os seus desejos, carregando cada pincelada as emoções do artista para onde ele quer. Caso contrário, elas controlarão a pintura e fugirão com o artista inteiramente. Ele bem poderia atirar um barril de tinta contra um palheiro, com todo o controlo que terá.

A intensidade de uma cor, em vez da própria cor, sugere emoção. O efeito geral de tais intensidades, usado com cautela controlada, pode estabelecer padrões emocionais de movimento que fluem através de uma pintura, construindo uma afirmação emocional passo a passo, mas sem a deixar sair do controlo; de modo que ela é por um lado

expressa, e por outro nunca permitida explodir, mas estando sempre aparentemente prestes a fazê-lo.

Temas violentos devem ser tratados com cor suave; caso contrário é demasiado fácil exagerar. Aqui, a violência será delineada através das pinceladas agitadas e através da cor suave perturbada; isto é, a tinta em tais casos não deve ser aplicada uniformemente. Por outro lado, a paixão pode ser expressa com grande impacto em objetos ou cenas que não são em si violentos; e pintar naturezas-mortas — dotando os objetos de uma estranha instabilidade e movimento próprios — pode ser usado muito eficazmente aqui. A pintura de até uma única árvore desta maneira pode ser extremamente expressiva.

Em todo o caso, os valores não podem ser mostrados como cavalos bem treinados, a marchar de uma forma previsível. Eles devem ser jogados uns contra os outros, contudo misturados. Devem ser usados com atenção aos planos nos quais aparecerão, pois o seu conteúdo simbólico e emocional variará: uma cor intensa sendo, por exemplo, mais enfática na vertical e menos na horizontal; e uma intensidade vertical deve ter um reflexo de menor natureza noutro lugar, mas não de uma forma previsível.

O artista está na verdade no processo de ensinar novos truques às suas paixões, até que finalmente elas saltem ao seu comando artístico, procurando expressão artística para si mesmas tanto como ele procura, e fluindo automaticamente para a pintura de modo que identifiquem a sua própria expressão com a expressão artística. Então elas encontrarão as suas próprias cores, e então e só então o artista sábio lhes permitirá liberdade, sabendo que os fins delas e os seus próprios são os mesmos.

ENTRADA 38

4 de junho de 1976

(10:00-11:30)

Muito da perspetiva, mobilidade e vitalidade de uma pintura depende do que chamo violências graduais — pequenos ataques precisamente graduados feitos sobre a chamada pureza de linha ou cor e que não seguem a forma de um objeto particularmente, mas operam

trans-objetos. Isto é, estas violências graduais parecem mudar a sua relação umas com as outras e agir como contrapontos à postura definida do objeto. Quando a cor é usada desta forma, então não só a cor de um objeto é mantida em mente, mas a cor dos objetos circundantes; de modo que quando as cores são misturadas para uma porção de uma pintura, os toques secundários ou menores de vestígios devem também aparecer, embora não nas mesmas proporções.

A cor, as pinceladas e os planos devem trabalhar juntos para os fins do artista. As várias cores com os seus valores representam diferentes graus de calor e frescura, obviamente, com as suas indicações de distância; e o artista juntará estes elementos com planos de acordo com a sua intenção. Os planos horizontais são sensíveis a cores intensas, particularmente no primeiro plano; pois embora sirvam como plataformas e sejam de suporte, devem ainda assim ser suficientemente abertos em valores para não encolherem o foco do observador nem o limitarem a um plano, por exemplo, como uma cor demasiado intensa pode fazer.

Tabelas de cores são úteis para o principiante ou pintor de domingo. Fora disso, o artista deve observar constantemente a luz opaca e transparente; isto é, a luz ou cor que parece pertencer a um objeto, e a luz ou cor que parece banhar um objeto. Das formas mais importantes, cor ou luz nenhuma é opaca. Mesmo o objeto mais baço — que parece opaco, como se a cor lhe pertencesse — carregará destaques e reflexos, nuances de outras cores que não parecem pertencer-lhe: estes destaques e reflexos mostrarão também ângulos e curvas de luz e sombra que não parecem pertencer ao próprio objeto também.

Pintar ao ar livre nos campos ou florestas ensinará ao artista mais sobre a cor do que qualquer outra coisa; pois ali é óbvio que objeto natural nenhum é da mesma cor durante período algum de tempo, mas para sempre a mudar em cor e valor e em ritmo com todo o território circundante. Múltiplas tonalidades de luz alteram cada folha de relva e cordilheira de montanhas, objetos pequenos e grandes por igual, trazendo-os a todos juntos numa síntese diferente de cor — ou paisagem de cores — que é ela própria em qualquer dado momento, e também no processo de se mudar noutra. Isto não é de todo tão óbvio

no interior, mas o conhecimento adquirido fora pode ser utilizado no atelier.

Estas mudanças formam padrões de luz matizada que incluem grupos de objetos, nos quais os objetos parecem estar contidos. Enquanto os objetos naturais, árvores e campos, mantêm a sua posição, estes padrões de luz claro que não, de modo que durante o dia a sua relação com os objetos muda; por vezes contendo certos objetos e por vezes não. No geral, contudo, estas tonalidades de luz são de confiança nas suas mudanças ordenadas; elas formam os seus próprios objetos-de-cor, frequentemente como pirâmides ou cubos, e a sua tonalidade influencia todos os objetos naturais que envolvem em qualquer dado momento.

É bastante fácil atribuir este efeito ao simples reflexo; contudo o artista que não aceita simplesmente definições, mas olha com um olho de espanto, verá ligações entre os objetos naturais e estas formas de luz em constante mudança. Ele pode usar as suas interseções para que imagens sugeridas apareçam mas não colidam com as «reais»; e para que a fonte de luz numa pintura não seja apenas a aparente, mas também se erga destas tonalidades que influenciam adicionalmente a cor.

Não é apenas que certas tonalidades de luz varram a paisagem com sombras resultantes, mas que uma atenção cuidadosa mostra a luz com forma, ou com uma qualidade de forma própria em certos padrões geométricos, cuja tonalidade peculiar de luz é depois adicionada à cor «básica» dos objetos. Esta tonalidade tem uma qualidade iridescente, e é transparente na medida em que o objeto natural é visto «logo por baixo», como o fundo do oceano é visto a cintilar através da água rasa. Capturar tais efeitos requer os velaturas de cor mais ágeis, aplicados com muitas camadas muito finas que incluem todos os dados objetos dentro de uma dada tonalidade; subtilmente apresentados, contudo, para sugerir unidade mas não de uma forma óbvia.

ENTRADA 39

5 de junho de 1976

(5:30-6:30)

Cor, forma, conteúdo, perspetiva, desenho, pinceladas e relações — tudo isto está obviamente ligado um ao outro, de modo que o artista mantém cada elemento em mente mesmo quando está a lidar com outro. Todos existem em relação à intenção que ele tem em qualquer dada pintura. E frequentemente o próprio artista não consegue apreender toda a sua intenção, apenas uma parte dela, enquanto o resto se desenvolve através da própria pintura, e através dos desafios que ele definiu para si mesmo nas intenções da pintura conforme as compreende.

A pintura terá também a sua própria vida; na medida em que as pinceladas, cores, linhas e formas se comportarão sempre de modo algo diferente à medida que ele as transpõe da sua mente para a madeira ou tela. À sua maneira procuração a sua própria síntese e, claro, o artista deve estar sensível à diferença entre o seu quadro mental e planos, e a transformação destes na pintura. Por vezes a execução do pintor parece ir contra os seus desejos, para sua própria vantagem. O artista deve então decidir se dá ou não o seu caminho à pintura.

Quando isto acontece, então os elementos da pintura — a cor, forma, conteúdo, perspetiva, desenho e as relações entre eles — parecem organizar-se em padrões com os quais ele não contara, como se se apossassem da paixão da criatividade e roubassem o pincel da mão do artista. Se o artista acompanhar, descobrirá frequentemente depois que o processo executou planos que antes tinham ficado à espera nos bastidores, que ele não se tinha atrevido a tentar; ou planos que não se completaram até à sua emergência súbita na pintura.

Elemento nenhum da pintura pode ser estudado sozinho com qualquer vantagem, contudo, pois todos se combinam; e a criatividade é uma força da natureza na qual o artista deve estar sempre imerso, quer esteja no ato de pintar quer não. Há um dar e receber entre a sua própria ideia do que uma pintura deve ser e a própria vida da pintura — que parece existir composta pelos seus elementos, e contudo à parte deles.

Quando um artista tem um conhecimento profundo dos elementos da pintura, então de uma forma difícil de descrever ele vê-os como

partes de uma unidade artística maior, em vez de como os elementos separados que pensava que eram antes. Uma nova dimensão entra no seu trabalho, pois os elementos combinam-se e parecem multiplicar-se nas suas possibilidades — enquanto, parecendo tornar-se muito mais simples ao mesmo tempo.

Existe uma nova relação entre a ideia da pintura que o artista tem na sua mente e a sua transformação à medida que é transferida para a tela. Ao ver as suas próprias imagens e organizações mentais, o artista também sente a intenção da própria pintura, ou a forma como os seus elementos se querem combinar em resposta a essas imagens. Quando atinge esta etapa, o artista começa a compreender o que a pintura realmente é e embarca no seu próprio trabalho de vida peculiar e particular, que o levará a descobertas e realizações, por mais grandes ou pequenas que sejam, que são suas e de mais ninguém.

Em outras palavras, então e só então está o artista realmente pronto para ser chamado artista no verdadeiro sentido da palavra. Um homem deve cair nessa estranha e contudo correta relação entre a sua imagem mental de uma pintura e as formações naturais da própria pintura, de modo a apossar-se da tensão necessária que permite aos elementos da pintura combinarem-se seguindo os contornos das intenções dele e da pintura. Ele e a sua pintura juntam então forças, e fundem-se numa síntese de criatividade de outro modo não possível.

A madeira ou tela, uma vez tendo apenas uma pincelada sobre si, não é apenas uma superfície, passiva e inerte, para ser coberta com os desenhos da mente do artista, mas torna-se também dotada de uma vida artística própria à qual o artista deve também ser fiel. É impossível dizer o que causa esta vida aparentemente separada, que deve até certo ponto desviar-se das próprias intenções do artista.

Por vezes, meramente as dimensões da tela ou madeira alterarão a conceção do artista em relação àquela que ele tinha em mente, de modo que o mesmo desenho aparece de uma forma mentalmente, e de uma forma diferente numa madeira das mesmas dimensões que a mental. Por vezes, a natureza da linha ou do algodão está envolvida — peculiaridades nas qualidades de absorção. As próprias tintas comportar-se-ão de forma diferente de acordo com o tempo e outras

condições. Tudo isto representa circunstâncias muito simples e bem conhecidas.

Além disto, contudo, pode ser que a criatividade seja demasiado volátil, demasiado expressiva, e mesmo enquanto o artista mantém uma imagem mental de uma pintura, essa imagem em si está constantemente a melhorar-se ou a experimentar-se noutras versões — apenas uma das quais, claro, resultará na dada pintura. As primeiras pinceladas podem atrair outras que o artista não pretendia, e se o artista se sente confuso, é porque é incapaz de fazer uso da tensão ou de fluir com ela.

A pintura concluída deve ser uma combinação da vida dele e da vida da pintura. Uma pincelada na tela anseia por se completar à sua própria maneira. Contudo, o artista não pode abandonar as suas próprias intenções também. Entre as duas, resulta uma tensão criativa, e o artista deve aprender a senti-la e a navegar com ela, sabendo quando deixar os elementos da pintura seguirem as suas próprias intenções e quando deixá-los seguir as da própria pintura, à medida que se desenvolvem. O artista, então, deve tanto liderar como seguir. Esta liderança e seguimento são primordiais.

15 • A Visão do Artista

O Corpo como Objeto • Luz e Reflexo

ENTRADA 40 8 de junho de 1976 (10:00-11:30)

O artista é um especialista, treinando-se para desenvolver e usar capacidades criativas que pertencem à espécie como um todo, e depois focando estas na arte visual. Ele aprende as técnicas do ofício por desejo — um desejo insaciável, assim parece, que é mais exigente do que qualquer disciplina aplicada. Ele pinta a sua vida na sua arte e caminha num mundo de possíveis pinturas. Isto é, ele vê o mundo à sua própria maneira, reorganizando-o conforme o desejo do seu coração enquanto caminha pela rua ou se encontra numa reunião.

Ele pensa frequentemente que se ergue à parte do mundo, vendo os seus objetos como materiais para o seu trabalho; e contudo, antes que o saiba, faz parte das paisagens, das vilas e dos mercados porque atira tanto de si mesmo para o seu trabalho que se torna uma parte dos objetos que reorganizaria. Nestas reorganizações, o artista muda-se a si próprio também. O liderar e seguir que mencionei anteriormente leva-o numa perseguição viva na qual ele se pinta para dentro e para fora da criação, segue imagens mentais para dentro das suas naturezas-mortas ou paisagens, e depois observa-as a partir de um ponto de vista diferente. Ele está para sempre a reorganizar o seu mundo mental, trazendo-o para fora onde o possa ver, tentando capturá-lo sem ser, ele próprio, capturado.

A pintura concluída nunca se conformará com as suas intenções iniciais, contudo: de formas que lhe escapam, as imagens sobre a tela atingem também a sua própria vida. Se assim não fosse, o artista meramente copiaria as suas imagens interiores ou as paisagens objetivas. Mas o verdadeiro artista fica preso no processo, e mesmo quando tenta copiar, a sua réplica é transformada pelo próprio ato criativo.

A extensão desta imersão no ato criativo conforme está ligado à pintura é extremamente importante, pois um verdadeiro artista será tão dedicado à vida criativa como o é à própria vida. A sua arte torna-se o foco da sua vida. As fontes da sua inspiração são infinitas, pois as imagens do mundo fundem-se sempre com as suas imagens mentais, e vice-versa, de modo que o próprio mundo nunca é um único mundo, imutável ou estéril, mas para sempre a mudar. A sala mais familiar nunca é a mesma, pois ele está sempre maravilhado com as mudanças de luz sobre as suas paredes e chãos, as diferentes relações entre os mesmos objetos mesmo quando estão nas mesmas posições; e ele altera habitualmente o seu foco visual, abrindo ainda mais novas perspetivas e vendo imagens a partir de diferentes pontos de vista.

O artista não vive, então, num mundo estável da mesma forma que a maioria das pessoas vive — falando visualmente. Ele conhece e usa uma linguagem visual que está disponível para os outros, mas que é ignorada. Ele transpõe a sua visão sobre o mundo, e até certo ponto altera os seus aspetos visuais.

Por exemplo: se um artista pinta uma paisagem de um campo ou floresta familiar, e pendura a pintura onde muitas pessoas a possam ver, então quando essas pessoas visitarem esse local ve-lo-ão na verdade de uma forma diferente do que viam antes de observarem a pintura. A pintura matizará a sua visão, de modo que quando estiverem no campo real, verão também o campo tal como foi pintado, alterado de qualquer maneira, repleto com todas as mudanças feitas pelo artista. Quando observarem a pintura, verão também o campo real a pairar dentro do pintado. A mistura de imagens reais e não reais quase dá origem a uma espécie de experiência multivisual, onde um grupo de imagens predomina enquanto outros são sugeridos; e os dois grupos formam uma nova unidade.

O artista dispõe os conteúdos visuais do mundo à sua própria maneira. Se a fala estivesse envolvida em vez da visão, ele seria multilingue. A maioria das pessoas desloca-se num torpor visual; vêm objetos convencionais — maçãs vermelhas, campos verdes, céus azuis — e percecionam o mundo visual como uma espécie de pano de fundo para as suas atividades. Elas não prestam realmente atenção, e veem apenas o que é importante em qualquer dado momento. Como habitualmente apenas as suas próprias atividades são importantes para elas, prestam atenção aos objetos apenas para não tropeçarem neles.

O artista desfruta da visão de outra forma: ele adora brincar com ela. Ele semicorda os olhos, muda a sua cabeça de uma direção para outra, vê como o mundo é alterado visualmente quando o apanha desprevenido. Olha para ele de frente, deita olhares de relance laterais, fecha os seus olhos e tenta reter as suas imagens. Ele muda a sua própria postura e a postura do mundo ao mesmo tempo.

Ele sabe como o mundo muda a sua aparência de acordo com o ponto de vista do observador. Olha para um objeto através de outro — digamos, para uma jarra através de uma transparente. Vê como os objetos parecem por vezes mais espessos do que em outras alturas, e como parecem mudar de cor. Ele está constantemente atento à transposição de imagens mentais sobre imagens físicas. Forma composições visuais conforme perceciona os padrões e objetos mais simples, e vê como as figuras parecem emergir da forma. O artista faz tudo isto de forma bastante natural, como as crianças fazem.

Eu jogava frequentemente de uma tal maneira, primeiro combinando todos os objetos numa sala, tentando vê-los e a mais nada, sem espaço entre eles, encolhendo-os juntos; depois ampliando os espaços entre eles de modo que milhas pareciam estender-se de uma cadeira para outra; depois ignorando os objetos completamente, e vendo em vez disso apenas os padrões de luz e sombra; depois deixando emergir as formas das quais, finalmente, deixaria os objetos vir novamente à vista.

Nós não conseguimos na verdade ver o peso, mas eu costumava imaginar que um pequeno objeto pesava toneladas, de modo que fazia buracos ou impressões no ar e desequilibrava todo o mobiliário da sala, puxando-o para si. Nas minhas pinturas tentei sugerir uma espécie de peso impossível de descrever, no qual alguns objetos quase flutuavam enquanto outros puxavam a pintura para se juntar em franzidos, de modo que todos os objetos numa natureza-morta, por exemplo, pudessem parecer prontos a cair num abismo sentido mas invisível.

Penso que os artistas também percecionam o peso de uma forma diferente da habitual. Uma sombra parece fina, projetada sobre o chão; contudo o artista, de alguma forma, sente um peso invisível que talvez as relvas sintam quando as sombras caem sobre as folhas; um peso não mensurável fisicamente, talvez; contudo, assim como a luz pode ser contrastada com a escuridão, assim em outros termos pode ser contrastada com o volume. A luz parece sugerir leveza de peso e a escuridão, pesadume. Além disto, parece-me que as cores escuras possuem efetivamente um peso — novamente, não mensurável, mas um sentido pelo artista.

Dois objetos do mesmo tamanho e peso, um de cor clara e um de cor escura, mostrariam o mesmo peso numa balança. Contudo, estou convencido de que o mais escuro será mais pesado de formas impossíveis de calcular; e de alguma forma o artista tem uma experiência visual de peso que é alheia à maioria das pessoas. Ele está para sempre a lidar com equilíbrios: usa inclinações ágeis, ângulos, para sugerir a postura dos objetos; e penso que tudo isto se baseia num sentido visual inerente de peso, à parte do tamanho ou volume.

ENTRADA 41

11 de junho de 1976

(10:00-11:30)

O processo de liderar e seguir mencionado anteriormente é importante em todas as artes, mas nas artes visuais em particular, pois o artista deve saber quando seguir o seu modelo, seja ele qual for, e quando se desviar dele. Apenas este conhecimento o salvará de seguir demasiado escravamente os ditames do estilo e gosto correntes. Caso contrário, o seu trabalho pode rapidamente tornar-se datado. As suas pinturas devem ser suficientemente fortes para sobreviverem também à sua própria inventividade; pois as ideias mais vanguardistas tornam-se frequentemente o maior cliché uma vez aceites.

O artista, novamente, deve chegar a acordo com o seu conceito da pintura conforme ela existe mentalmente, e com a própria vida em desenvolvimento da pintura. Ele deve saber quando liderar — com as suas próprias imagens e planos mentais — e quando seguir aqueles que a própria pintura parece iniciar. Eu próprio faço a distinção entre figura e forma, como anteriormente declarado. As figuras parecem mudar e seguir os ditames do tempo no mundo natural, e da moda na arena social. A forma tem uma certa feição eterna, contudo; uma feição compreendida pelos grandes mestres.

O artista deve saber quando usar a figura e os seus pormenores com vantagem e para efeito (mas mesmo assim a figura deve cavalgar a forma), e quando enfatizar a forma, deixando o observador adicionar os detalhes que serão naturais ao tempo do observador. Desta forma, teoricamente pelo menos, uma obra pode permanecer contemporânea sem ser datada.

O traje, por exemplo, como parte do grande desenho da pintura, torna-se parte de princípios artísticos, misturado com eles inseparavelmente de modo que, quer os estilos mudem quer não, as dobras de um vestido ou calças pertençam a um padrão sem fim para dentro do qual qualquer vestido ou par de calças particular possa fluir. Assim os próprios trajes tornam-se pormenores — mas numa longa linha de padrões em constante mudança. O vestuário é elementar para os nossos fins; enquanto qualquer estilo particular é passageiro.

Portanto, se os trajes sugerem vestuário, então a forma em vez da figura é sublinhada; e os pormenores dar-se-ão ao luxo de estar na luz maior do desenho em vez de numa costura paroquial.

As formas das quais as figuras emergem são de suma importância, portanto, pois estas serão reconhecidas em tempos futuros, e os pormenores serão aceites devido a elas. Até este ponto, um artista deve estar no tempo e fora dele. Ele observa o mundo através dos olhos do seu tempo, contudo deve tentar libertar-se dessa visão de modo a atingir uma visão pessoal que seja intemporal, e sua. De certo modo, ele deve guardar-se da vanguarda pelo seu próprio bem, assim como se deve guardar da academia e das suas convenções, pois se a obra do artista durar, então a vanguarda será muito provavelmente a nova academia. Até certo ponto, então, o artista deve pintar os seus quadros fora do contexto do passado ou do futuro, imerso no seu próprio presente, mas distante das correntes presentes do seu tempo em qualquer grau possível.

Há realmente pouca probabilidade de o artista se transformar num eremita. O jovem artista é demasiado impelido pela sua juventude para a paixão e para a companhia dos seus amigos e companheiros: e se o desejo de companhia do velho artista é menor, a sua necessidade de modelos dá-lhe um interesse vivo pelos rostos e formas dos seus vizinhos; e para adquirir a ajuda deles a este respeito, ele deve procurá-los.

O corpo como forma perdura, enquanto o vestuário com que é embelezado muda. As figuras do corpo são múltiplas. Contudo, um nu pode ser datado pelo próprio método de pintar, pela escolha das cores ou o que quer que seja — tudo o que pode parecer bastante contemporâneo ao artista no seu próprio tempo. Para evitar este e outros percalços semelhantes, considerei frequentemente o corpo como uma paisagem ou como uma natureza-morta, ou como um problema de desenho; e desta forma tentei soltar-me de quaisquer ideias convencionais sobre ele que tivesse, sem eu próprio o saber.

Contemplei frequentemente o corpo como um objeto também, pela mesma razão. É, portanto, uma boa ideia para o artista esquecer tais divisões artificiais; combinar, por exemplo, paisagens, naturezas-

mortas, nus ou interiores; ou, pelo menos, ao fazer um tipo de pintura, aplicar as ideias ligadas aos outros. Tratar interiores como paisagens, misturar nus com paisagens, tratar o corpo sozinho como uma paisagem ou mesmo como uma natureza-morta, rodeado por outros objetos. Tratar a paisagem como se fosse um corpo, estendido, com os campos como dobras num vestido, ondulando para baixo. Qualquer uma destas técnicas abrirá os olhos do artista e ajudá-lo-á a livrar-se de convenções pessoais ou culturais que enfraquecem a sua arte.

A pintura de multidões de pessoas representa um desafio peculiar, na medida em que multidões sugeridas podem por vezes subentender a forma do homem melhor do que o nu mais requintadamente reproduzido. Aqui estou a falar de um domínio soberbo da técnica que permite ao artista usar a forma de uma maneira tão exaltada e contudo taquigráfica que certas pinceladas carregam a ilusão de muitas e várias figuras — pessoas a moverem-se e a deslocarem-se apanhadas com o canto do olho — enquanto outras pinceladas carregam a história das formas das quais a multidão emerge.

O movimento e a figura devem ser compreendidos tão profundamente que muito poucas pinceladas precisas, mas aparentemente espontâneas, sugiram uma dada figura ou movimento — um impulso da mão ou deslocação da cabeça —, enquanto um conhecimento mais profundo da forma retém tanto a individualidade como o anonimato da multidão e dos indivíduos. Assim, esta é uma dada multidão — talvez a sair de um teatro ou de uma festa — e contudo qualquer multidão também. Aqui o traje pode ser sugerido, como no remoinho de uma saia como mencionado anteriormente. Por outro lado, pode ser enfatizado a um tal ponto que sugira ao observador qualquer grupo, especialmente vestido para um feriado, de modo que a própria elaboração específica do vestir se torne uma afirmação em si mesma da necessidade do homem por vestuário e posturas festivas. A este respeito, pinturas de casamentos, funerais, piqueniques e danças subentendem a necessidade do homem de se juntar aos seus semelhantes, de partilhar a alegria ou o desastre; por isso os acontecimentos específicos reproduzidos serão colocados contra uma forma emocional interior que causa, digamos, multidões para começar.

Naturezas-mortas e paisagens representam uma parte mais privada da natureza do homem, pois um homem cercar-se-á de bom grado com quinquilharias familiares e amadas com as quais pode ainda estar isolado e sozinho. Por isso naturezas-mortas e paisagens são mais contemplativas pela sua natureza. Um homem pode ainda assim estar sozinho numa multidão, contudo, e como sugerido anteriormente, se o artista misturar as suas ideias sobre os vários tipos de pinturas, ficará surpreendido com o que aprende. Uma multidão tratada como objetos, como naturezas-mortas, transporá automaticamente um isolamento de modo que a pintura comente à sua própria maneira sobre o isolamento e a companhia.

ENTRADA 42

14 de junho de 1976

(10:30-11:30)

De certo modo, a visão do mundo que o artista tem é emocional e orgânica. Ele pode não estar consciente de toda a sua visão em qualquer dado momento, contudo ela é tão única que cada uma das suas obras carrega uma parte dela, indelevelmente. A visão privada do mundo que o artista tem compete na sua mente com a visão normal aceite pela sociedade, e substitui-a de muitas formas. Ele luta e atinge, então, mais no seu mundo privado do que na arena pública, mesmo que o seu trabalho esteja finalmente no mercado.

As relações habituais entre os objetos, tomadas como garantidas pelos outros, obcecam-no. Na sua mente ele está para sempre a achatar objetos, a alongá-los, a mudá-los e a ajustá-los no seu mundo visual de forma diferente daquela que aparece aos outros. Ele não toma nada como garantido, visualmente. As pessoas passam os seus dias do amanhecer ao anoitecer, tratando da sua vida, satisfeitas por a luz do dia lançar iluminação para as suas buscas. O artista lança a sua atenção sobre a própria luz, até que ela se torna mais importante para ele do que as buscas que ela torna possíveis.

Ele pergunta a si próprio como a luz, as cores e os padrões se formam em planos e objetos. Neste vasto mundo, folha de relva nenhuma é exatamente da mesma cor verde que outra. Forma nenhuma, por muito parecida com outra, é idêntica a ela. Pedaço de

chão nenhum é exatamente plano, e a própria luz parece em todo o lado desigual. Na verdade, a desigualdade da luz é o seu aspeto mais fascinante.

A maioria das pessoas está inconsciente das facetas da luz, pois ela pode parecer espessa ou fina; pode fazer um objeto parecer mais espesso ou mais fino, ou mais alto ou mais curto do que parece de outro modo. Pode achatar objetos ou torná-los gordos; fazê-los vir para a frente ou recuar, embora os objetos não se tenham movido de todo. A luz tem vales e picos; não só estes mudam constantemente juntamente com a relação entre os picos, mas as cores e as intensidades nunca são as mesmas. Por vezes a luz parece agarrar-se a um objeto, abraçando-o. Por vezes corre em redor dos bordos de um objeto como um inseto minúsculo, brilhando, movendo-se tão rapidamente que não se consegue realmente segui-la com os olhos.

Suponha-se que olha para uma maçã madura. A maioria das pessoas diria que era vermelha, e isso seria o fim da questão. O artista vê que embora a interpretação convencional geral seja «vermelha», a maçã não é puramente vermelha em ponto algum da sua superfície. Pode ser vermelha e amarela e verde, ou castanha e vermelha e amarela, ou uma de uma combinação sem fim de cores. Não apenas isto, mas a cor da maçã não fica na maçã, pois se observar cuidadosamente notará que as cores sangram para fora, escapando da figura da maçã; e que as cores de objetos próximos estão também contidas, por mais diminutamente que seja, nas da maçã.

Assim, há outras figuras a conter cor além dos objetos definitivos — formas que fazem as suas próprias formas, padrões e planos menos óbvios do que aqueles habitualmente notados. Estes fluem de forma mais livre, banhando os objetos normais de modo que, digamos, as maçãs parecem ter as suas próprias cores feitas de muitas combinações e, quase logo acima destas, outras cores que mancham as originais. E estas cores superiores carregam mais das caraterísticas mutáveis da luz, pois parecerão flutuar acima da maçã em camadas desiguais, com picos e vales — como um mar raso colorido a rodear objetos, através do qual espreitamos para ver os objetos por baixo.

Quando se olha para baixo para dentro da água, os objetos no fundo mudam de figura e parecem distorcidos; e até certo ponto, os reflexos de espelho têm este efeito também. Mas o mesmo efeito opera, embora menos notavelmente, em qualquer lugar. Parece quase como se espreitássemos para os objetos através de um mar de luz que se divide em prismas; e que os objetos estão presos, como algas marinhas; cedendo suavemente, e fluindo com as correntes de luz em vez de água do mar. Tem de se olhar de perto para notar, mas à medida que este mar de luz salpica sobre eles, os objetos parecem mover-se com ele de forma muito subtil; dobrando-se, tornando-se mais longos ou mais curtos, como algas a arrastarem-se e a dobraram-se sob a superfície da água.

Normalmente, apenas podemos ver a frente dos objetos, ou as costas, mas não ambas simultaneamente. No mundo da pintura, contudo, na superfície da tela, podemos se quisermos pintar a frente e as costas de um objeto lado a lado; ou podemos sobrepor uma à outra. Podemos conseguir alguns efeitos na tela, então, que não conseguimos obter no mundo visual habitual. Isto devia ser óbvio, claro, mas ocorreu-me que não há razão para o artista se limitar no mundo da sua pintura àquilo que é normalmente apresentado.

Por que não, por exemplo, um retrato do indivíduo com vistas de frente e de costas apresentadas adjacentes; ou em mais do que uma posição; ou com várias posições transpostas umas sobre as outras? Não estou a falar de sugestões borradas, mas de pinceladas habilmente desenhadas como as mencionadas anteriormente, nas quais a forma é combinada com o movimento sugerido.

Estudei tais efeitos de algum modo em reflexos de espelho, colocando por vezes em pinturas reflexos de espelho de pessoas ou objetos que não apareciam na realidade. Estes eram verdadeiros no mundo da pintura, se não na composição física original. Numa pintura, joguei com a ideia de colocar um observador imaginário da pintura no reflexo de um espelho, embora ele em parte alguma aparecesse na versão pintada da sala a ser refletida. Ele vinha de fora da pintura, para dentro do mundo da pintura.

O artista é livre de misturar e combinar objetos e planos visuais e aspetos conforme o desejo do seu coração dentro do mundo da pintura, quer apareçam ou não exatamente da mesma forma fora dele. Ele não pode fazer isto, contudo, sem primeiro dominar a luz e a forma. Ele pode obviamente achatar os aspetos espaciais da tela, ou ampliá-los, ou construir planos e estruturas de luz e ângulos. Pode trazer distâncias remotas para perto, e pode até colocar um primeiro plano na distância, ou variar o próprio primeiro plano para que se desloque para trás e para a frente. Os ângulos da sua própria mente predominam no mundo do pintor de uma forma que não conseguem no mundo habitual. Contudo, mesmo aqui, acredito que o artista está a estender a visão do mundo natural, trazendo à luz aspetos dele que habitualmente passam despercebidos.

A perspetiva, por exemplo, é uma convenção; uma forma de programar a visão. O artista deve compreendê-la e usá-la — e elevar-se acima dela. Isto é, o artista deve usar a perspetiva como uma estrutura de suporte a partir da qual ele se lança para a frente, sugerindo movimentos, figuras e planos que não estão cativos da visão convencional. Deve usar a perspetiva como uma avenida, então, da qual pode tomar ruas secundárias e caminhos que emergem da alameda principal, e voltar a ela.

16 • O Mundo Visual Sem Sombras

Superfícies como Transparências em Camadas

A Inocência do Olho e a Violência

ENTRADA 43

16 de junho de 1976

(10:00-12:00)

As superfícies revelam e ocultam ao mesmo tempo. Até esse ponto, possuem qualidades comuns. Um artista deve saber isto, quer esteja a pintar a pele de uma maçã ou de um braço, ou a superfície de uma mesa ou de um lago. Sabemos o que está dentro de uma maçã porque os nossos dentes rasgaram a sua superfície, mas o seu interior

está de outro modo escondido. O artista deve revelar o que está por baixo das superfícies, mantendo ainda assim o sentido da sua integridade. A pele de uma pessoa é mais móvel do que a pele de uma laranja; ondulando e fluindo, mudando até certo ponto com cada movimento; seguindo as formas interiores dos músculos e ossos tal como a superfície da terra segue a estrutura interior das suas colinas e vales.

Ao lidar com superfícies como transparências em camadas, esta mobilidade pode ser sugerida e as semelhanças entre vários tipos de superfícies podem ser evocadas, mesmo enquanto a sua individualidade é mantida. Contudo, o artista não deve lidar apenas com superfícies, mas com o jogo de luz e cor que parece dar-lhes figura, e em relação às formas das quais as figuras emergem.

Por um lado, é fácil ver onde as superfícies começam e acabam; ou assim parece, pois os objetos numa natureza-morta assentam obviamente na superfície de uma prateleira ou mesa ou outro objeto. Isto é, uma superfície dura é apresentada. Contudo, a honestidade visual exige que o artista admita uma certa ambiguidade, visto que a superfície pode também apresentar reflexos que sugerem outra dimensão, uma que é visual mas não taticamente percetível — de modo que formas refletidas se movem através da mesa ou prateleira, adicionando outra superfície mutável acima da física e proporcionando um efeito ondulante próprio.

Os dedos inquisidores, claro, não sentem essa outra superfície, e não sentem senão a superfície dura da madeira ou de outro material. O olho, contudo, pode seguir estas trocas de superfícies que resultam em planos dentro de planos. Os olhos veem muitas coisas que as mãos não podem tocar. O artista, contudo, está preocupado com a visão, e com aqueles elementos que são apresentados ao seu domínio, quer sejam ou não percecionados pelos outros sentidos. Ele deve lidar com superfícies mutáveis e incertas porque elas são visualmente válidas.

E para o olho educado e sensível, as superfícies fundem-se uma na outra e são, elas próprias, feitas de outras superfícies desiguais de luz que não são de todo tão sólidas na aparência como o são ao toque. Estamos tão habituados a combinar o toque e a visão que

frequentemente o artista ignora os aspetos originais do mundo visual quando estes não se correlacionam com a informação do outro sentido. O próprio mundo parece ser composto por múltiplas superfícies, cada uma quase transparente, misturando-se e fundindo-se com outras; enquanto o toque — sensível à dureza e à suavidade — insiste que as superfícies são sólidas e rígidas.

Deixados em paz, os olhos sabem melhor, e o artista vive mais neste mundo visual, cortejando-o, e particularmente consciente daqueles elementos que são puramente visuais e não apoiados pela evidência dos outros sentidos. Pois aqui, certamente, o mundo visual mostra a sua maior originalidade; desprovido, por assim dizer, de passagens dos outros sentidos, e até certo ponto libertado de conceitos sobrepostos que habitualmente nos forçam a ver o mundo de formas convencionais.

Não se pode sentir, cheirar, tocar ou provar reflexos, por exemplo. Eles são válidos apenas para o olho. Eles são o território exclusivo da visão, e na sua luz, os objetos são visualmente apresentados de uma forma que os isola dos outros sentidos. Reflexos de espelho são o laboratório da visão, onde os objetos podem ser estudados apenas nos seus aspetos visuais, à parte das suas relações habituais com outros dados sensoriais. Há apenas representação visual. Não se pode tocar num objeto refletido para ver quão macio ou duro ele é, ou onde começa e acaba, ou para delinear a sua superfície. O olho está livre para se concentrar apenas na informação visual, para seguir superfícies mutáveis que não aparecem às mãos, para ver numa área concentrada o mundo visual puro.

A visão torna-se menos programada. Num cenário natural, o artista é então capaz de juntar figuras como o olho as vê, e tais disposições podem, de certo modo, quebrar o pacote habitual da perceção, visto que os olhos já não são forçados a aceitar apenas aquele dado visual que se correlaciona com outras evidências. As figuras de uma paisagem podem parecer diferentes aos seus olhos, portanto; as superfícies perdem essa rigidez e nitidez ditadas parcialmente pela confiança no toque, e o mundo flui. Os objetos escapam às arestas duras de outro modo ditadas pelas praticabilidades do toque.

Até certo ponto, então, o toque força-nos a programar o mundo visual de uma forma que o cheiro, por exemplo, não faz. O mundo está cheio de formas disponíveis para o olho, mas a maioria das pessoas perceciona apenas um número limitado destas. Não queremos cair de precipícios, por isso preservamos arestas afiadas e corroboramos as necessidades do toque com o reconhecimento de certos sinais visuais. Deixado em paz, contudo, o olho perceciona as superfícies que se misturam e as nuances mutáveis, e poderia perder-se nos reflexos que cintilam sobre as rochas.

O olho educado vê, além disso, que estas superfícies desiguais são compostas por numerosos equilíbrios, curvas e ângulos; e feitas de profundidades que existem para o olho quer sejam ou não percetíveis às perceções mais brutas do toque.

O artista, então, usa a inocência do olho. O olho vê o que vê, quer as cenas sejam ou não práticas nos termos do mundo — felizmente, caso contrário apenas as maçãs comestíveis teriam cor para nós, e veríamos apenas uma área apresentada à nossa posição imediata e não para a distância de todo, até que nós próprios entrássemos em contacto mais ou menos direto com ela.

Assim o olho continua a ver árvores a crescer para baixo em rios ou lagos, mesmo que as mãos curiosas apenas toquem na água se nos dobrarmos, tentando alcançar os ramos refletidos. Em termos práticos, negamos a inocência do olho, dizendo que os objetos refletidos não são reais. Mas eles são reais para o olho; eles deleitam o olho e representam uma originalidade não possuída pelos outros sentidos. Apenas os ecos existem como uma instância auditiva do mesmo tipo de circunstância.

Estou convencido de que os objetos refletidos, e os reflexos sobre os objetos, têm um peso e uma profundidade demasiado subtis para se registarem nos sentidos mais brutos, mas bastante reais; e mesmo que estes apresentam um puxão e um arrasto sobre os objetos físicos, afetando a atmosfera, matizando-a e proporcionando pesos e equilíbrios de contraponto. Em reflexos de espelho, vemos distâncias em que não podemos entrar; mas estas são reais para o olho. E

olhando para tais distâncias, a mente regista-as de alguma forma, embora em termos normais as distâncias «não cubram terreno».

Penso frequentemente que a inocência do olho é mais sábia do que todos os outros sentidos juntos; e que essas distâncias existem de formas muito importantes. Os reflexos de espelho alteram uma sala, mudam os seus equilíbrios e afetam as relações entre os objetos. Isto é, todas estas condições são diferentes quando um espelho, particularmente um grande, é inserido numa sala. A distância dentro da própria sala é alterada, mesmo que as polegadas e pés físicos não o sejam. Assim a realidade visual tem frequentemente aspetos independentes, inserindo alterações de outro modo não percecionadas.

ENTRADA 44

17 de junho de 1976

(4:45-5:00)

Tais distâncias refletidas aplicam-se à pintura, pois as distâncias e objetos dentro do mundo da pintura são também puramente visuais da mesma maneira. Coloque o seu dedo sobre um caminho refletido num espelho e dará contra a superfície plana do vidro, que não cede. A mesma coisa acontecerá com um caminho pintado. Contudo, os caminhos refletido e pintado envolvem ambos distância visual e psicológica, e uma profundidade bastante válida.

Para uma criança muito jovem, uma poça de água da chuva está cheia de objetos, mas eles dispersam-se e quebram-se quando ela tenta pegá-los ou tocar-lhes, ou quando perturba a superfície da água de qualquer forma. Ela aprende rapidamente com os pais que os objetos não estão realmente na poça, embora os veja ali. Passado um tempo, eles tornam-se quase invisíveis, embora antes se agitassem e movessem quando o vento encrespava a poça. Finalmente a criança esquece que alguma vez tomou tais objetos a sério. Ela simplesmente avança pelas poças de chuva, enquanto que, como fazia antes, observava as imagens refletidas dispersarem-se e sentia — pelo menos eu sentia — um certo domínio ao pontapear objetos para fora do caminho tão facilmente.

Tais imagens refletidas proporcionam em todo o lado uma rica pompa de padrões e formas que complementam as habituais físicas; e provocam a mente ao sugerir a existência de profundidades, planos e figuras que são puramente visuais, parte de uma realidade visual nem cheirada, tocada ou provada — um universo visual contínuo que persiste incontaminado, por assim dizer, pelo raciocínio convencional.

É a parte da experiência que não se ajusta a outras evidências sensoriais — a parte que sobra, viva apenas para o olho — e é a este mundo que o artista deve estar particularmente atento. As suas pinturas cairão na mesma categoria — elas devem ganhar vida, de qualquer forma, em virtude unicamente do olho.

ENTRADA 45

14 de julho de 1976

(12:30-12:45)

O mundo da visão, como divorciado do mundo dos valores, não é nem bom nem mau; e é silencioso, porque não se pode ver sons, mas apenas ouvi-los. O olho deixado em paz deleita-se na cor e no movimento. Em cenas de violência, o olho inocente tira prazer do jogo do movimento em constante mudança da composição com a sua relação com a cor e a forma como faz em qualquer outra cena; e não faz julgamentos morais.

O olho é curioso, e por isso mesmo cenas de batalha o excitam ao mostrar corpos em posições não vistas de outro modo, e ao apresentar justaposições e contrastes dramáticos. O artista honesto sabe disto, mas é frequentemente feito sentir-se culpado por causa disso — sendo atraído apesar disto pela excitação do olho e pelos padrões visuais assim apresentados. Isto é particularmente verdade se multidões estiverem presentes, com os seus rostos a usarem expressões raramente vistas noutras circunstâncias.

Peixes, animais, flores ou pessoas mortas, em decomposição ou demasiado maduras fascinam o olho do artista; e o invulgar atrai-o pela mesma razão. Por isso o artista é frequentemente atraído para temas que os homens comuns poderiam chamar de feios, pois ele vê a beleza inocente à qual os outros atribuiriam valores diferentes. Os

conceitos morais de um homem podem arruinar a sua arte até esse ponto, ou pelo menos limitar as suas dimensões; e a moral tem muito mais a ver com a civilidade convencional do que com qualquer compreensão profunda do bem e do mesmo mal. Um homem pode ser um assassino, condenado pelo homem e pela sociedade, contudo ser ao mesmo tempo tão visualmente fascinante que o olho acha o seu rosto «melhor» ou mais agradável do que o rosto de um homem bom. Assim, visualmente pelo menos, os contrastes e planos de tais feições são para a conceção do artista corretos e bons.

Este tipo de julgamento artístico não pode ser explicado aos outros. O seu julgamento moral vai cegá-los visualmente de modo que a maldade do homem parece estar escrita por todo o seu rosto. Mas homem nenhum, estou convencido, é de todo mau para começar, exceto talvez por alguns padres que podem ser velhacos, até eu admito.

Não estou a dizer que o feio é artisticamente mais interessante do que o belo. Estou a dizer que o artista sábio faz julgamentos visuais, não morais, e que ele mantém o seu olho inocente para que este Registe tão claramente quanto possível os conteúdos do mundo visual conforme estão divorciados de outras considerações. Nem estou a dizer que o artista se deve divorciar das suas emoções, como quando, por exemplo, ele poderia deparar-se com uma cena de violência. Ele pode ficar chocado, assustado, escandalizado — a um nível — e expressar essas emoções, mas elas não devem contaminar a integridade da cena visual nem negar a beleza do movimento, da cor ou da forma que possam também estar presentes.

(15:30-16:15)

Novamente: o mundo visual por si só é silencioso, e não se pode ver palavras que estão a ser faladas. Pode ver-se os lábios a moverem-se, o jogo dos músculos faciais e as expressões acompanhantes que varrem as feições. Ouvir as palavras de um modelo pode frequentemente distrair o artista dos efeitos visuais. Por outro lado, é bom prestar atenção às posições dos lábios à medida que as palavras são faladas. Estas figuras são quase contrapartes físicas da linguagem; afetando os músculos da garganta, o queixo, os olhos, toda a grande

região móvel da cabeça e do pescoço que contribui através de interações musculares para a fala.

O corpo expressa-se de outras formas, claro, no mundo visual; comunicando através de gestos, posturas e atitudes corporais para as quais — novamente — as palavras podem cegar o artista. Da mesma forma, não se pode ver a água a murmurar, e não se pode ver o oceano a rugir. Pode ver-se as torrentes da rebentação a tombar, a virar-se por cima e por baixo em vastas ondas, e as correntes subterrâneas a varrer por baixo. O verdadeiro olho do artista salta para a mensagem visual do oceano, e ele observa-o como observa a boca de uma pessoa a mover-se — sem colocar palavras na boca ou som na mensagem da onda visual silenciosa. Desta maneira, ele vê a onda mais claramente, e apanha a expressão do oceano visualmente.

Não estou a dizer que o artista deve ou deveria ignorar mensagens auditivas; apenas que ele lida com o visual principalmente, e que isolar o mundo visual de uma tal maneira é extremamente vantajoso. O músico poderia fechar os seus olhos quando compõe; assim o artista poderia ignorar as sinfonias dos outros sentidos de modo a concentrar a sua atenção na realidade visual conforme ela existe por si só.

A realidade visual em termos de imagens surge mesmo nos sonhos dos homens. O que seriam os sonhos sem imagens? O mundo visual está connosco quer acordemos quer durmamos; e mesmo nos meus sonhos estou a pintar quadros, experimentando diferentes composições que depois, como com as naturezas-mortas, disponho no mundo físico.

Pensamos nos sons como sendo altos ou baixos, e nas imagens como estando perto ou longe. Há sons que não conseguimos ouvir porque estamos demasiado longe deles. Assim há imagens que não conseguimos fixar, que oscilam nos limites traseiros das nossas mentes; elas vacilam ou oscilam. Tento sugerir estas também nas minhas pinturas, e mostrar as diferentes formas em que os conteúdos visuais do mundo podem ser organizados.

Uma vez organizadas as folhas de relva num relvado, por exemplo, já não vemos as folhas de relva como víamos antes. Mude a

sua vista, e terá um impacto visual diferente, embora as mesmas imagens estejam envolvidas. Aceitamos certas tais organizações como naturais, mas ignoramos outras formas de unir material visual que poderiam erguer-se se mudássemos a nossa ênfase. Por que não misturar naturezas-mortas com marinhas, por exemplo? Por que não poderia uma jarra numa rocha ser olhada como um único objeto; visualmente unida num tipo diferente de síntese? Ou por que não um nadador e uma onda, formando outro tipo de «objeto», momentaneamente unidos pelo movimento e tornando-se um tão seguramente como uma maçã está unida à sua casca?

A forma como organizamos a nossa perceção de imagens pode ser altamente arbitrária, adequada às conveniências dos outros sentidos — e à praticabilidade. A atenção ao campo visual principalmente adiciona uma liberdade que de outro modo faltaria, e liberta o olho e a mente para um tipo de visualização que existe por si só, sem precisar da colaboração dos outros sentidos. Na pintura, então, podemos unir imagens de formas que são bastante adequadas ao espaço da pintura, mas que não seriam práticas no mundo físico.

Novamente: a inocência do olho. Imagine-se uma natureza-morta de uma taça de fruta numa mesa de madeira. Intelectualmente sabemos que estas são todas imagens ou objetos separados. Para o meu olho, quando me esqueço de tudo o resto, pode parecer que a taça está a crescer para fora da mesa como uma espécie de enorme pétala de flor de cujo centro as frutas estão a crescer a ritmos vários; e a própria mesa pode parecer que está a crescer para fora do chão de madeira. A nossa mente diz que isto é um absurdo. O nosso sentido do toque diz que isto obviamente não é uma única coisa a crescer, uma planta exótica qualquer, mas uma série de objetos; podemos desmontar a coisa inteira e montá-la novamente se assim escolhermos. Contudo, o olho vê a composição inteira como um objeto unido. Então que assim seja.

O que é o dado visual por si só? E de uma maneira esquisita, esse dado visual pode explicar verdades artísticas que de outro modo nos escapam. Pois no exemplo acima, a madeira tanto da mesa como da árvore nasceu uma vez do chão como a fruta nasceu; e a taça, qualquer que fosse a sua fabricação, veio dos elementos da terra. Por que não é

a afirmação visual de uma única coisa unida a crescer — esta aliança artística e visual — afinal de contas uma suposição tão válida como a regular que diz que as imagens são separadas? O que o olho une é uma forma, quer isto seja ou não apoiado pelos outros sentidos, ou encontre a aprovação da mente convencional.

(19:30-19:45)

Não se pode tocar no mundo visual. É assim que o resolvi para mim próprio: há uma diferença entre imagens e objetos, embora como muitos outros, eu use as palavras como sinónimos. Os objetos pertencem ao mundo no qual os sentidos se juntam todos. Pode tocar-se num objeto, caminhar ao redor dele, vê-lo e cheirá-lo. Os objetos são muito práticos e deve lidar-se com eles: pode usá-los ou tropeçar neles: eles podem impedir o seu caminho ou fazer-lhe mal.

As imagens, contudo, pertencem ao mundo puramente visual. O olho, dizem-me, funciona como uma câmara, e a imagem que se vê está na verdade dentro do seu olho e não fora no mundo. Essa imagem no seu olho não tem peso ou massa, e é silenciosa. Não se pode tocar-lhe. De alguma maneira que não compreendo, vê-se depois a imagem como um objeto, à sua frente; e com o suporte adicional dos outros sentidos ela atinge depois as outras propriedades físicas necessárias.

A imagem no olho é necessariamente muito pequena, e não pretendo saber como é ampliada: mas as câmaras ampliam imagens também e o que a câmara consegue fazer, certamente o olho consegue fazer melhor. O ponto é que obviamente não podemos transpor objetos para dentro de pinturas, e quando tentamos desenhar objetos demasiado precisamente ou demasiado fiéis à vida, resulta um efeito artificial. Temos muito mais liberdade com imagens; e qualquer pintura é como um olho cheio do artista, completo com imagens, emoldurado em ouro ou madeira em vez de por uma pálpebra.

Este é o olho interior do artista, contudo, onde ele combina imagens de uma forma que o olho físico não consegue. Na sua visão interior ele pode misturar e combinar imagens e manipulá-las com os outros sentidos fora do caminho — quase como se não existissem — e fazer desaparecer imagens de aqui para ali, colocando-as de acordo com o seu desejo.

ENTRADA 46

2 de setembro de 1976

(14:00-15:00)

O artista está embriagado com o mundo visual e imerso nas suas caraterísticas. Perguntei-me frequentemente se os artistas eram dotados de melhor visão do que os outros homens, mas o mais certo é reagirem a pistas visuais de uma forma mais rápida, mais percetiva e original do que a maioria das pessoas faz. Para mim, a maioria das pessoas parecia meio cega: pelo menos nas suas conversas pareciam opacas a uma complexidade e riqueza visuais que frequentemente eu tomava como garantidas.

Talvez os artistas misturem a visão interior e a exterior de uma maneira peculiar a si mesmos, de modo que uma está sempre transposta sobre a outra, proporcionando variedade e movimento adicionais e dotando a visão de uma profundidade que nada tem a ver com a distância, mas com um foco unificador que combina elementos visuais numa forma mais verdadeira e mais fina — mais brilhante do que o habitual e ao mesmo tempo mais livre de definição.

Isto é, o artista vê objetos habituais de forma mais nítida e claramente delineados do que a maioria das pessoas: ele debruça-se amorosamente sobre as suas figuras e nota as distinções e caraterísticas mais diminutas de modo que vê que a pedra mais inócua, por exemplo, é quase milagrosa nas suas distinções de todas as outras pedras. Ao mesmo tempo, contudo, com igual facilidade e espanto feliz, ele pode combinar muitos objetos visualmente, formando-os em novas combinações, reunindo formas semelhantes, e percecionando relações e correlações visuais perdidas para o olho habitual.

Quando a maioria das pessoas pensa na luz, pensa na luz do sol ou na iluminação artificial. Novamente, elas respondem à luz como

respondem aos objetos, de uma maneira profundamente prática. Precisam de luz para ver. Querem «boa luz» para ler. Mas nunca pensam na luz como ela é, por si só, à parte dos seus objetivos ou usos dela. O artista, contudo, fica deslumbrado com as caraterísticas da luz. Os objetos parecem frequentemente não ser senão luz sólida, camadas de tonalidades transparentes de luz, empilhadas em certas figuras, «cosidas» por raios de luz a misturarem-se; algumas mais opacas do que outras, mas todas basicamente transparentes e a moverem-se — embora a um ritmo que nos escapa.

O artista tenta sempre apanhar novos movimentos de luz, ângulos e curvas e reflexos não convencionais, e é tentado a acreditar que pode de algum modo descobrir a luz a comportar-se de maneiras desconhecidas para os outros. A luz deixa vestígios no ar, mesmo quando desaparece, e delineia figuras já não visíveis. Ela unifica e separa objetos, e visto que o homem consegue ver luz mesmo com os seus olhos fechados, então a luz deve estar intimamente aliada a um mundo visual interior assim como a um exterior.

De certo modo, a tela é a representação que o artista faz da sua própria mente, e as imagens que ele coloca ali são sempre de algum modo surpreendentes para ele. Contudo, as imagens na mente são móveis, enquanto as de uma pintura não se moverão, apesar de toda a determinação do artista, por isso ele é forçado a criar uma trans-vida para elas; impelido a aprender técnicas que dotem as suas imagens de um movimento que transcende a perspetiva habitual.

Contudo, a praticabilidade normal do mundo é importante e necessária, claro, e muito do seu peso de evidência é determinado por pistas visuais, apoiadas pelos outros sentidos. Estas «preenchem» as imagens, transformando-as em objetos. Pode tropeçar-se numa cadeira, mas não dar uma batida na imagem de uma cadeira. O mundo visual interior lida principalmente com imagens. Por mais claramente que o artista veja um campo na sua mente, ele apenas pode caminhar mentalmente no seu interior, examinando a sua fauna. Mais ninguém o vê a menos que ele pinte um quadro dele, transferindo as imagens para a tela objetiva.

Contudo, as imagens são mais fieis às caraterísticas do mundo objetivo visual, também, na sua forma mais pura. Como mencionado anteriormente, o mundo visual sozinho é silencioso e sem peso. Os olhos não dotam os objetos de som ou peso, mas estes atributos são adicionados por outro aparelho sensorial. Assim, para os olhos sozinhos, imagens são imagens, e não objetos.

As imagens na mente não são projetadas para fora com toda a orquestração dos outros sentidos para lhes dar peso e aparente separação da mente. Nas suas pinturas, o artista está sempre a tentar traçar as ligações invisíveis entre imagens e objetos, e a representar visualmente a luz da mente à medida que esta lança as suas imagens em padrões sobre o mundo, tentando apanhar o mundo ou a natureza à medida que esta estabiliza certas imagens em objetos.

Relativamente falando, pelo menos, parece também haver luz pesada, ou luz que parece possuir o seu próprio tipo de solidez ou espessura ou peso — que molda o centro dos objetos, como se ali se espessasse ou congelasse e possuísse uma distância intocável. Isto é, não se pode tocar na luz, por mais perto que pareça estar.

TERCEIRA PARTE DE ONDE VEIO REALMENTE TUDO ISTO?

17 • A História por Trás da Introdução de Seth

Visões do Mundo em Geral

«O Dom» e Mais da «Biblioteca»

Está a aproximar-se o Natal novamente enquanto dactilografo este manuscrito final. *A Visão do Mundo de Paul Cézanne* foi um dom, para mim assim como para o Rob, pois veio à existência tão inesperadamente, com tão pouco esforço; um livrinho verdadeiramente encantador e sim, misterioso, chegando à mente consciente por uma espécie de serviço de correio multidimensional que ainda temos de compreender. Ainda me põe a pensar, porque contém conhecimento de uma arte e ofício que não são meus; mas mais por causa da apreciação visual que expressa com tal vigor. É um dom para todos os que o leem, porque oferece uma oportunidade de

observar o nosso mundo através de olhos que são atentos, sábios e inocentes.

O corpo principal do livro veio de março em diante. Tirei um tempo para rever as provas de *Psychic Politics*. O Willy, o nosso gato, dormiu ao meu lado durante muitos dias enquanto eu «recebia o ditado». Por vezes acordava-o cedo de manhã, antes do amanhecer, e ele observava os pássaros no comedouro à medida que o sol nascia. Agora, enquanto escrevo esta página, porém, há um gatinho pequeno, o Willy Dois, no meu colo. O Willy morreu de velhice antes de este livro estar terminado.

Há três semanas estava a pintar uma natureza-morta de flores, com o nosso velho Willy no meu colo (ele morreu no dia seguinte) e a perguntar-me se a minha própria pintura teria mudado desde... bem, desde Cézanne. Está melhor, mas não está melhor-à-Cézanne. E o Rob também não vai receber o Cézanne embrulhado debaixo da árvore de Natal este ano. Ele receberá a primeira cópia autografada, contudo.

Aconteceu muita coisa desde essa noite em que ficámos a brincar à janela. O Volume 1 de *A Realidade Desconhecida* de Seth estará cá fora na altura em que este livro estiver. O Volume 2 está a caminho e o Seth está quase a terminar *A Natureza da Psique*. A sua introdução a Cézanne é uma história em si mesma. Pergunto-me se ele aprecia a ironia envolvida. Provavelmente sim.

O manuscrito de Cézanne foi tão divertido, tão... fácil que eu queria realmente apenas publicá-lo como estava no início, sem explicações ou teorias. Mas não podia fazê-lo dessa forma, claro. As pessoas, disseram-me, quereriam saber: era o livro de Cézanne realmente? Disseram-me que poderia haver controvérsia; alguns iriam verificar a vida e as obras de Cézanne (como eu não tinha feito) para ver se o que ele dizia aqui concordava com a sua filosofia de arte.

Várias questões foram levantadas que nem sequer me tinham ocorrido: Não ficariam as pessoas que seguiam o Seth chateadas com esta minha última escapadela psíquica? Não seria mais sensato ficar com o Seth? Fiquei horrorizada. O próprio conceito de visão do mundo surgiu numa sessão de Seth para começar, e fazia parte do meu trabalho e experimentação contínuos, mas ali estava ela outra vez, a

velha atitude: Programar a criatividade, jogar pelo seguro, fazer apenas aquelas perguntas que têm respostas num quadro — qualquer quadro. Mas eu nunca fui assim, e não tenciono começar agora.

E, tal como se verificou, o Seth tinha definitivamente as suas próprias ideias. Pouco depois de estas considerações surgirem, ele interrompeu uma das suas próprias sessões do livro para começar a introdução para este manuscrito. Sem que lho pedissem, deu o seu selo de aprovação, e toda a gente deu um suspiro de alívio — exceto o Rob e eu. Estávamos demasiado ocupados a rir da ironia da situação.

Em todo o caso, nas sessões 780, 781, 784 e 790, de 22, 28 de junho, 19 de julho de 1976 e 3 de janeiro de 1977, o Seth dividiu o seu ditado entre *A Natureza da Psique* e a introdução de Cézanne. Não tivemos essa introdução, então, até o livro estar quase terminado. Sugiro que a relia agora, porque ela não só lança luz sobre este livro mas oferece algumas perspetivas provocadoras sobre as outras formas como as visões do mundo poderiam ser utilizadas. O Seth apresenta algumas dessas ideias ao longo de *A Realidade "Desconhecida"* também, mostrando como a mente se sintoniza com outras realidades da mesma forma que poderíamos sintonizar de um canal de televisão para outro, apanhando estações que estão além do nosso alcance local. Apenas com as visões do mundo, os programas são apresentados através do meio da consciência alterada, que aceita e reproduz esta «padronização» não convencional.

De acordo com o Seth, e em linha com a minha própria experiência, as nossas próprias intenções e fins agem como o «botão seletor», e a própria mente é impressa com a informação «estranha» — drama, história, ciência, seja qual for o caso.

Mente nenhuma é tão neutra como um ecrã de televisão em branco, contudo, mas cada uma tem as suas próprias tonalidades e idiossincrasias. O novo programa é moldado, então, para que se ajuste a estes contornos mentais e siga a sua figura e desenho subjetivos. No mínimo, isto apresenta-nos novas produções criativas — e métodos para as atingir. Estados alterados de consciência, correspondendo aos vários níveis não cartografados da psique, podem cada um ter a sua própria visão caraterística da realidade — a sua própria «cultura»,

«arte» e método de expressão — e cada nível pode também ter acesso a informação e conhecimento que habitualmente nos escapam quase completamente numa base consciente.

Além de conter o material de Cézanne em si, este livro é na verdade a história de um manuscrito não convencional, um dom do «inconsciente», ou dos «deuses» — seja como for que queira colocá-lo. Além da diversão da própria experiência criativa, passei muitas horas de trabalho a preparar o livro para publicação, claro. Foi um dos manuscritos mais difíceis de dactilografar de todos os que fiz. Inicialmente «veio» em páginas dactilografadas a espaço simples. Mal tive de mudar uma palavra. Era, como o material do Seth, cópia concluída. As páginas a espaço simples eram terrivelmente difíceis de transpor, contudo, para as tradicionais páginas de manuscrito a espaço duplo necessárias para o meu editor. Eu sabia isto, contudo... essa era a forma como o manuscrito vinha, por isso eu não mudaria o procedimento.

Se a de Cézanne é uma visão do mundo, o material do Seth é definitivamente uma visão do nosso mundo, ou uma visão de vários mundos — assim como o próprio Seth parece uma personalidade em estéreo. Contudo, o manuscrito de Cézanne possui aquele indelével ponto de vista único, a realidade percecionada por uma pessoa particular com os seus próprios preconceitos, desejos e fins aos quais a maioria de nós se pode relacionar tão bem.

Estas visões do mundo são como reflexos de outra mente; como vestir a mente de outra pessoa, e observar a vida através de uma feição que não é a sua. De acordo com o Seth, as caraterísticas, capacidades e atitudes de Paul Cézanne existem também num «banco» psíquico de posses psicológicas (além de serem peculiarmente suas) do qual a espécie inteira pode tirar. Talvez eu apenas «as tenha juntado novamente». Mas em outros termos, elas ainda compõem a sua personalidade e essa combinação nunca é destruída. Não só é ainda vital, mas ainda perceciona. De uma forma ou de outra, o mundo ainda está a ser observado através da feição da mente de Paul Cézanne.

Se este pequeno manuscrito levanta mais questões do que aquelas a que responde, isso também está bem — porque é uma afirmação, não uma pergunta ou uma resposta. Chegou, tal como disse, em resposta ao meu desejo de — quê? Arranjar ao Rob por qualquer meio um dom que o deleitasse realmente; que ele nunca esquecesse. É tão fácil para nós dar destaque ao intelecto e rebaixar as emoções simples que acendem as nossas vidas diárias, e sem as quais os maiores objetivos em si seriam desprovidos de sentido. Talvez seja por isto que muitos artistas pintam naturezas-mortas simples — jarras, flores, pratos de jantar. Em todo o caso, o próprio manuscrito inspirou o poema que estou a incluir aqui; e novamente, na poesia pode quase aproximar-se de dizer o que não pode ser dito — retratando sentimentos que existem tão diferentemente por vezes das palavras que se supõe identificá-los.

Porque as questões subentendidas no poema e no manuscrito de Cézanne são as subentendidas em todo o meu trabalho, e permanecendo frequentemente não ditas ao longo de muitas das nossas vidas: Onde começa ou acaba a nossa consciência? Ou existe simplesmente de uma forma circular, estendendo-se para formar realidades em cada ponto de si mesma, extraindo informação de fontes «não suas» ao saltar por cima dos abismos aparentes entre um eu e outro; jogando à macaca através dos quadrados do tempo; aparecendo onde quer que queira — uma vez compreendidas as regras do jogo?

O DOM

«O que queres para o Natal?»
perguntei ao meu homem, ao meu homem.
Estávamos sentados à mesa, a beber chá,
enquanto uma noite de dezembro assentava.
Natais passados agitavam-se pela minha mente,
enquanto lá fora a neve caía levemente.
«Um livro sobre o artista, Cézanne»,
disse ele, a sorrir, oh a sorrir.
«Embora Cézanne esteja morto
há mais anos do que os que vivemos,
as suas pinceladas andaram uma vez a voar
pelas suas telas como pássaros,

trazendo torvelinhos de luz ao mundo da pintura.»
Algo nas palavras do meu marido deve ter agitado o universo,
Ou então o seu desejo enviou-me para fora,
(eu iria a qualquer lugar por ele)
para lojas que existem magicamente
onde os amantes são os únicos compradores.
Mas em todo o caso, enquanto esquecíamos exatamente o que fora que ele dissera,
o seu pedido deve ter desencadeado algum poder súbito da mente ou do coração.
Pois nessa noite fiquei inquieta
e levantei-me da cama ao amanhecer.
A minha máquina de escrever elétrica parecia suplicar-me
para a ligar.
As teclas reluziam à luz suave do candeeiro
de modo que as letras brancas do alfabeto
pareciam quase vivas.
Cézanne! O nome saltou para a minha mente
como um néon súbito,
a arder com uma luz mental
que queimava no amanhecer de inverno,
e tudo o que vi para esse instante de tempo
foi esse nome elétrico
que brilhava num ecrã interior, e esmorecia
o teatro dos meus pensamentos.
Depois olhei fixamente para a máquina de escrever
e como alguém hipnotizado,
liguei a corrente elétrica,
e pus algum papel.
E as letras na minha mente foram carimbadas
indelevelmente assim parecia sobre a página, como se
papel, máquina de escrever e eu
tivéssemos sido preparados num tempo esquecido
apenas para este ato simples
que me ligaria a outros mundos que não o meu.
O rádio estava a tocar,
e quente como o fôlego de um animal

o calor corria através dos registos
do corpo de madeira da casa.
O meu ropão era suave contra as minhas coxas
e contudo — e contudo —
esta mensagem não familiar veio
como se o espaço normal
se enrugasse como o meu fato de noite
e caísse
em novos e estranhos padrões
que roçavam
os limites da minha mente.
Som ou nenhum som? Difícil dizer,
mas instantaneamente ouvi
alguém seguramente falar palavras que
não eram minhas, contudo vinham
de alguma nova fonte
dentro da minha cabeça,
claras, concisas, como uma mensagem de rádio
do espaço para a terra.
Não arrastadas. Cada palavra
elegantemente formada.
Dactilografei cada vogal
e consoante
enquanto Cézanne começava a falar sobre Arte —
pelo menos palavras que diziam
que eram de Cézanne começaram a falar —
até as páginas se encherem.
O rádio real ao meu lado
deve ter dado notícias,
mas eu nunca ouvi.
Lá fora o amanhecer transformou-se em dia.
O gato mexeu-se.
Fiquei a olhar fixamente,
pois subitamente o meu cérebro estava em branco
do que o enchera até ao topo,
apenas momentos antes.
A máquina de escrever estava quieta, gasta,

e eu fiquei ali sentada,
a pensar.
Os dias de inverno vieram e foram.
Comíamos as nossas refeições simples, visitávamos amigos,
lavávamos a nossa roupa e fazíamos a cama —
contudo, embora a neve se acumulasse alta ou o sol de inverno
brilhasse intensamente através do vidro da janela,
cada dia esse mundo esquisito se abria na minha cabeça,
que desafiava o sazonal.
Se não Cézanne, quem então amava tanto a sua arte que não podia falar de formas normais,
ou carecia de uma caneta ou língua
para tomar tais meios de expressar
uma visão da vida ainda vivida através da arte?
Quem achava a tela e o pincel
apenas a seguir aos caminhos de Deus?
Quem usava assim o mundo normal
como fonte para uma paixão maior
do que a cama do amante?
Quem via o rosto de uma mulher, uma folha, uma taça
apenas sob o ponto de vista de uma visão
perseguida com uma tal pureza
que todos os outros sentidos pareciam faltar?
Onde na minha mente estava uma tal paixão visual escondida?
Se esta voz estivesse a mascarar-se,
então seguramente tinha formado
a sua própria personagem a condizer,
dotando-a com uma ágil
agudeza de pintor,
do fabrico mais artístico.
Assim, encantada, continuei,
por vezes divertida ou mesmo aborrecida
por pormenores de um ofício
e tipo de mente não meus.
Pensava: «Se pintas, pintas»,
como eu fazia, por diversão, com cores brilhantes
como uma criança,

enquanto Cézanne — chamar-lhe-ei assim — dava instruções que eu nunca seguiria
se pudesse,
mas rebelando-me, seguindo o meu próprio caminho.
Contudo a sua intensidade
queimava através de todo e qualquer dia de inverno,
feroz e amorosa,
não conhecendo meio-termo de atitude
enquanto concedia à cor
mil tonalidades diferentes,
e saudando cada uma
como a maioria dos homens cumprimentaria os seus irmãos.
Então que intenção bizarra,
desejo, inclinação do coração ou da mente
desencadeou uma tal resposta,
de modo que o amor encontrou um dom que veio
nascido tão estranhamente?
Pois este Cézanne, fantasma,
personagem, musa ou ator milagroso da mente
atuou e escreveu com um amor
que respondeu ao amor e se igualou à sua arte.
Se estes eram pensamentos fantasmas
então atesto
que os fantasmas são vigorosos,
e se não o eram —
mas apenas fantasmas da mente —
então a sua sabedoria confunde o nosso conhecimento,
falando com autoridade
sobre matérias das quais não temos arte consciente.

Gostaria de fechar este livro com a seguinte passagem da «biblioteca». Veio-me à mente exatamente como dada numa tarde em que me perguntei, novamente, como a visão do mundo de Cézanne se ajustava a quaisquer conceitos maiores de arte ou filosofia:

«A forma e a estrutura de toda a grande arte existem em todas as suas probabilidades de variedades num ambiente de ideias que deve

ser ativado ou desencadeado pelo artista individual. A arte existe, não à parte do mundo habitual mas ligada a ele, na medida em que a concretização da arte requer a forma terrena, e sem essa forma a arte permanece latente ou não disparada.

«Todas as formas de arte são parte de formas ideais maiores, então, mas estas são as matérias-primas psíquicas das quais cada artista esculpe a sua própria porção, e por sua vez deixa a sua marca sobre o ideal, que é ele próprio mudado. Cada artista a partir das formas ideais forma um ideal privado que está relacionado com o original, e através da sua individualidade o artista cria uma nova versão que é também original.

« Os "modelos ideais" no ambiente de ideias precisam de ser ativados; e procuram o preenchimento ao atraírem as imaginações de homens e mulheres que pelas suas próprias razões escolhem essa área de criatividade. Há um jogo constante entre os pensamentos individuais do artista e as inspirações emanadas destas formas ideais; a atividade resulta nas obras do artista.

«A forma procura o artista como o artista procura a forma.

«A inspiração procura o artista como o artista procura a inspiração.

«O mundo individual de arte do artista está à espera dele; desencadeado pela sua visão pessoal de foco e nenhuma outra. Os grandes artistas são aqueles que trazem às formas idealizadas a visão mais intensamente pessoal. Não há duplicados na natureza ou na arte.»